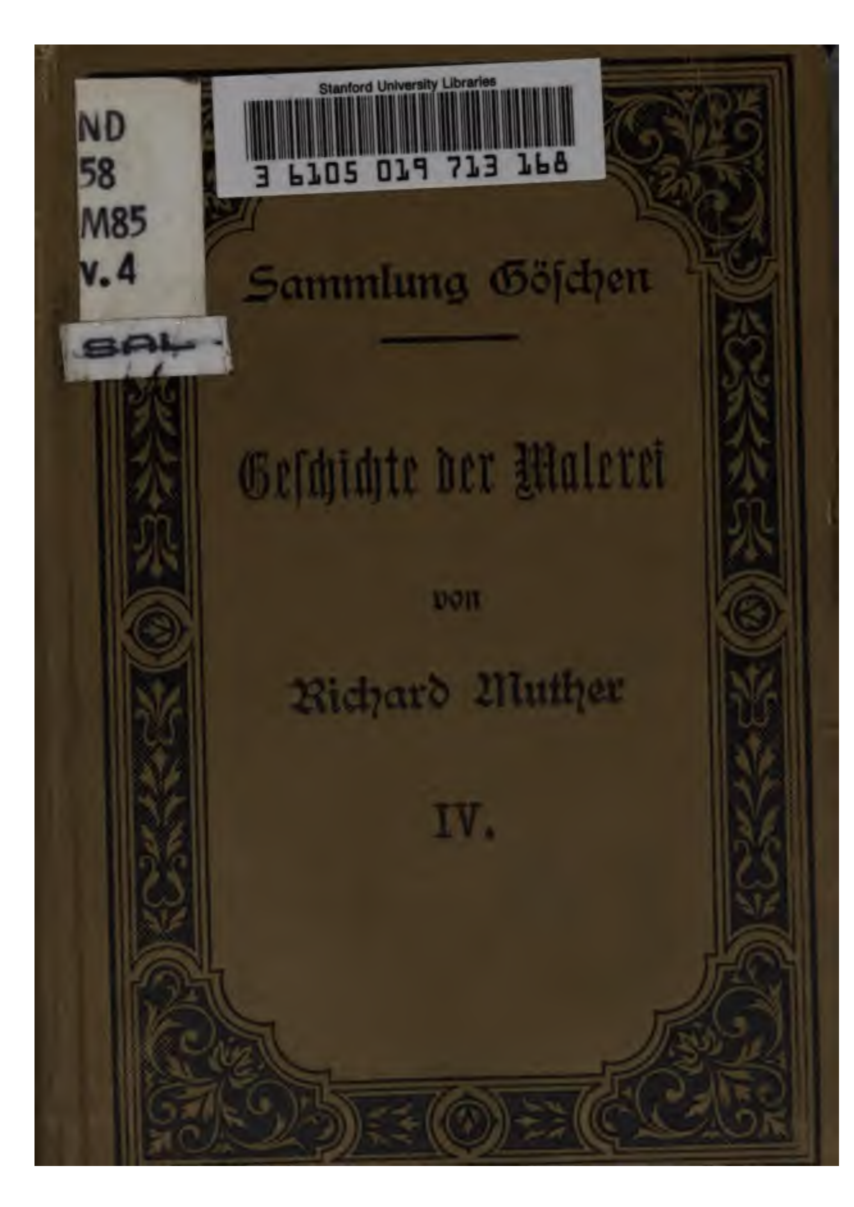

Stanford University Libraries
3 6105 019 713 168
ND
58
M85
v.4
SAL
Sammlung Göschen
Geschichte der Malerei
von
Richard Muther
IV.

Sammlung Göschen. Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

33 **Deutsche Geschichte** im Mittelalter von Dr. F. Kurze.

36 **Herder, Cid.** Herausg. von Dr. E. Naumann.

37 **Chemie, anorganische** von Dr. Jos. Klein.

38 **Chemie, organische** von Dr. Jos. Klein.

39 **Zeichenschule** mit 17 Tafeln in Ton-, Farben- und Golddruck und 135 Voll- und Textbildern von K. Kimmich.

40 **Deutsche Poetik** von Dr. K. Borinski.

41 **Geometrie** von Prof. Mahler. Mit 115 zweifarb. Fig.

42 **Urgeschichte der Menschheit** von Dr. M. Hörnes. Mit 48 Abbildgn.

43 **Geschichte des alten Morgenlandes** von Prof. Dr. Fr. Hommel. Mit 6 Bildern und 1 Karte.

44 **Die Pflanze,** ihr Bau u. ihr Leben v. Dr. E. Dennert. Mit 96 Abbildungen.

45 **Römische Altertumskunde** von Dr. Leo Bloch. Mit 7 Vollbildern.

46 **Das Waltharilied** im Versmaße der Urschrift übersetzt u. erl. v. Prof. Dr. H. Althof.

47 **Arithmetik u. Algebra** von Prof. Dr. H. Schubert.

48 **Beispielsammlung zur** „Arithmetik u. Algebra" von Prof. Dr. H. Schubert.

49 **Griechische Geschichte** von Prof. Dr. H. Swoboda.

50 **Schulpraxis** von Schuldirektor R. Seyfert.

51 **Mathem. Formelsammlung** v. Prof. O. Bürklen. Mit 17 Fig.

52 **Römische Litteraturgeschichte** von Herm. Joachim.

53 **Niedere Analysis** von Dr. Benedikt Sporer. Mit 5 Fig.

54 **Meteorologie** von Dr. W. Trabert. Mit 49 Abbild. und 7 Tafeln.

55 **Das Fremdwort im** Deutschen von Dr. Rud. Kleinpaul.

56 **Dtsche. Kulturgeschichte** von Dr. Reinh. Günther.

57 **Perspektive** v. Hans Freyberger. Mit 88 Fig.

58 **Geometrisches Zeichnen** von Hugo Becker. Mit 282 Abb.

59 **Indogermanische** Sprachwissenschaft von Prof. Dr. R. Meringer.

60 **Tierkunde** v. Dr. Franz v. Wagner. Mit 78 Abbild.

61 **Deutsche Redelehre** von Hans Probst. Mit einer Tafel.

62 **Länderkunde v. Europa.** Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung. Von Professor Dr. Franz Heiderich.

63 **Länderkunde der außer**europ. Erdteile. Mit 11 Textkärtchen u. Profilen v. Prof. Dr. Franz Heiderich.

64 **Kurzgefaßtes Deutsches** Wörterbuch von Dr. F. Detter.

65 **Analytische Geometrie** der Ebene von Prof. Dr. M. Simon. Mit 41 Fig.

66 **Russische Grammatik** von Dr. Erich Berneker.

67 **Russisches Lesebuch** von Dr. Erich Berneker.

68 **Russisches Gesprächbuch** von Dr. Erich Berneker.

69 **Englische Litteraturge**schichte von Prof. Dr. Karl Weiser.

70 **Griechische Litteratur**geschichte von Prof. Dr. Alfred Ger

Fortsetzung auf der vierten Vorsatzseite!

Sammlung Göschen

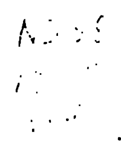
Geschichte der Malerei

von

Richard Muther

IV

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1900



Druck von Carl Rembold & Co. in Heilbronn.

Inhalt.

Fortsetzung auf der vierten Umschlagseite!

Sammlung Göschen

Geschichte der Malerei

von

Richard Muther

IV

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1900

Fortsetzung auf der vierten Umschlagseite!

Sammlung Göschen

Geschichte der Malerei

von

Richard Muther

IV

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1900

Druck von Carl Rembold & Co. in Heilbronn.

Inhalt.



I. Italien.

1. Der Geist der Gegenreformation.

„Die Götter im Exil“ ist der Titel eines Heineschen Gedichtes. Er könnte auch als Ueberschrift über diesem Kapitel stehen.

In Leos X. Tagen hatten die Götter des antiken Olymp Besitz ergriffen vom christlichen Himmel. Man lebte und webte im Altertum, lebte so darin, daß die heiligsten Denkmale des christlichen Kultus neuen, antik gedachten Werken wichen. An der Stätte der alten Basilika von Sankt Peter ward ein Tempel nach den Maßen des Altertums, ein „in der Luft schwebendes Pantheon“ errichtet. Mit den Meisterwerken der antiken Kunst war der Vatikan, das Wohnhaus des Papstes, gefüllt. Ein Kreuzzug, zu dem er aufforderte, galt nicht der Eroberung des heiligen Grabes. Man hoffte, *griechische* Codices in Jerusalem aufzufinden. Auch im

Leben herrschte der Geist des Hellenentums, die genußfrohe Sinnlichkeit der Alten. Nicht die Apostelfürsten Petrus und Paulus, sondern die heidnischen Philosophen Plato und Aristoteles wurden von Rafael als Herrscher des Geisteslebens gefeiert.

Nun zeigte sich die Kehrseite der Medaille. Immer drohender hatte die deutsche Kirchenreform sich verbreitet. Nicht in Deutschland nur, auch in England, den Niederlanden und Frankreich waren ganze Länderstrecken vom Protestantismus erobert. Selbst der Boden Italiens war unterwühlt. Dem mußte Einhalt geschehen. Die römische Kirche mußte ihr Leben so umgestalten, daß sie ihren Gegnern den Anlaß zum Tadel nahm und ihre eigenen Anhänger befriedigte. Nicht aus ihr selbst ging der Entschluß hervor. Von Venedig und Spanien wurde sie gedrängt. Doch seitdem der Mann, der das Signal zur Umkehr gegeben, — Caraffa selbst — als Paul IV. den römischen Stuhl bestiegen, wurde der alte Eid der Päpste: „Wir versprechen und schwören, die Reform der allgemeinen Kirche und des römischen Hofes ins Werk zu setzen" nicht mehr als Formel betrachtet. Der Renaissancegedanke hatte nicht die Kraft gehabt, die Völker zu beherrschen. Die Päpste erkannten wieder, daß das Christentum ihr einziger Halt, der Grund ihres Daseins sei. Reuevoll, mit gewaltsamem Ruck kehrte man zurück zu dem katholischen Ideal, das die Renaissance verleugnete. Auf das Epikuräertum folgt Fasten und Kasteiung. Auf die Heidenfreunde folgen die Ketzerrichter.

Anfangs sollten mit Gewalt, mit Eisen und Blut *die feindlichen Elemente* bezwungen werden. Der Je-

Inhalt.

war solche Prüderie gekommen, daß sie zu Bußpredigern wurden. Ammanati, ein florentinischer Bildhauer aus der Zeit Leos X., bittet, „nachdem ihm die Gnade Gottes die Augen geöffnet", den Großherzog Ferdinand, die nackten Götterstatuen, die er vor dreißig Jahren für den Garten des Palazzo Pitti geschaffen, durch Ueberkleidung in christliche Tugenden verwandeln zu dürfen, und mahnt 1582 „in bitterster Reue über die Irrtümer seiner eigenen Jugend" in einem offenen Briefe die florentinischen Künstler, „von aller Darstellung des Nackten abzusehen, damit sie Gott nicht verletzten und den Menschen ein schlechtes Beispiel geben".

Unterdessen hatte das Konzil von Trient die für Kirchenbilder maßgebenden Gesichtspunkte festgestellt und den Bischöfen die Pflicht auferlegt, streng über deren Durchführung zu wachen. Andrea Gilli da Fabriano schrieb 1564 seinen „Dialogo degli errori dei pittori", worin er den moralischen Wert der Fresken des Vatikans einer scharfen Kritik unterzog. Molanus 1570 dehnt in seinem Tractat „de picturis et imaginibus sacris" diese Aechtungen weiter aus. 1585 folgte der „Trattato della nobiltà della pittura" von Romano Alberti, 1751 der „Figino" des Gregorio Comanini. Und der „Discorso intorno alle imagini sacre e profane", den der Erzbischof von Bologna, Gabriele Paleotti 1582 herausgab, zeigt besonders deutlich, welch kunstfeindlicher, zelotisch puritanischer Geist anfangs die Gegenreformation beherrschte.

Nur anfangs! Denn das ist der große Unterschied *gegenüber* dem bilderfeindlichen Protestantismus. Das *ist der große Gedanke*, den die katholische Kirche nie

Inhalt.

Nerven noch mehr trommelt sie los, Musik und Weihrauch als mächtige Helfershelfer verwendend. Wie von wildem Taumel ergriffen, bäumen und drehen sich die Säulen. Der Innenraum, früher gleichmäßig hell, scheint jetzt im Unendlichen zu verschwimmen. Hier strahlt alles in lichtem Glanz, dort ist mystischer Dämmer über düstere Kapellen gebreitet. Oben aber, wo ehedem eine flache Decke sich wölbte, scheint der Himmel sich aufzuthun. Engel, von goldenen Wolken getragen, stürmen daher. Versetzt man im Geist die Bilder des 17. Jahrhunderts in diese Umgebung, so versteht man sofort die Wandlung, die damals sich in Stoffen, Formen und Farben vollzog.

Hinsichtlich des Stoffgebietes ist die Wandlung die, daß dasjenige, was die Renaissance am meisten gemalt hatte, nun am wenigsten, dasjenige, was sie am wenigsten gemalt hatte, nun am meisten gemalt wird.

Am seltensten hatte das 16. Jahrhundert Märtyrerbilder behandelt. Die olympische Heiterkeit, die durch das Zeitalter ging, verweilte nicht gern bei schmerzlichen Dingen. Christus war der schöne Olympier, Maria die Himmelskönigin geworden. Eine Zeit, die so hellenisch dachte, wollte ihre Götter nicht bluten und leiden sehen. Das Tridentiner Konzil fand gerade an der Renaissancekunst verwerflich, daß sie den großen Opfermut der Märtyrer nicht eindringlich genug schilderte. Es sei die Aufgabe der Kunst, durch Darstellung der schrecklichen Qualen der Heiligen das dumpfste Herz zu erschüttern. Hatte die Renaissance die Genußfähigkeit des menschlichen Körpers gepriesen, so feiert die *Gegenreformation also* seine Kraft, zu leiden. Bilder

Sammlung Göschen

Geschichte der Malerei

von

Richard Muther

IV

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1900

Daß alle diese Bilder nur Brustbilder oder Kniestücke sind, ist ebenfalls bezeichnend. Das 16. Jahrhundert bevorzugte, da es schönen Bewegungsmotiven nachging, die ganze Figur. Jetzt genügt das Brustbild, da der Hauptnachdruck auf dem schwärmerisch verzückten Ausdruck des Kopfes liegt. Diese „Sehnsuchtshalbfigur mit den emporgerichteten Augen" war in allen Zeiten aufgerüttelten kirchlichen Lebens hervorgetreten. Perugino in den Tagen Savonarolas brachte sie zuerst. Dann kam — als die deutsche Reformation ihren Schatten über Italien warf — Rafael mit seiner Cäcilie, Tizian mit der Magdalena. In den Bildern der Gegenreformation ist die gleiche Stimmung, nur heftiger, leidenschaftlicher ausgedrückt. Die Reue (bei Petrus), inspiriertes Schreiben (bei den Propheten), die Kasteiung (bei Hieronymus) bieten immer neue Motive.

Am meisten hatte das 16. Jahrhundert antike Stoffe behandelt. All jene sinnenfreudigen Künstler fühlten zu den heiteren Scharen der Griechengötter weit mehr sich hingezogen, als zu den Gestalten des christlichen Kultus. Hier konnte die Liebe, hier der strahlende Glanz nackter Körper gefeiert werden. Die Gegenreformation meidet, zunächst wenigstens, streng alles Antike. Domenichino malt sogar den Hieronymus, wie er von den Engeln gezüchtigt wird wegen seiner Liebe für — Cicero. Freilich die Keuschheit ward trotz dieser Beschränkung auf biblisch legendarische Stoffe nicht größer. Im Gegenteil: statt der gesunden Sinnlichkeit, wie sie damals geherrscht, tritt eine perverse, hysterische Sinnlichkeit hervor. Der Aufenthalt im Venusberg hatte zu *lange gewährt.* Die Venetianer hatten ihre Be-

Inhalt.

Haus gebracht wurde, wo sich ihr langes Haar wie ein Mantel über ihren Körper breitete und Engel ein Gewand ihr reichten. Man malte Cristina, die von ihrem Vater gepeitscht, Apollonia, der die Zähne ausgerissen werden. Noch beliebter ist das Martyrium der Agathe, weil hier noch inniger Sinnlichkeit und Grausamkeit sich mischt.

Die Möglichkeit, auch wieder zu antiken Stoffen überzugehen, schaffte man sich dadurch, daß man zunächst nur solche Dinge darstellte, die in den Empfindungskreis der Gegenreformation paßten. Also antike Martyrien: die Schindung des Marsyas, die Fesselung des Prometheus, Dido auf dem Scheiterhaufen, Cato, der sich ersticht, Seneca, der sich im Bade die Adern öffnet. Oder „Sehnsuchtsfiguren“ mit emporgerichtetem Blick: Lukrezia, Kleopatra; antike Eremiten: Diogenes; oder die Liebe der Tochter zum Vater: Cimon im Gefängnis mit seiner Tochter Pera.

Ein ganz neues Gebiet betrat schließlich die Malerei des 17. Jahrhunderts mit den Visionsbildern. Auch auf dieser Bahn hatte zwar die kirchliche Kunst der Vergangenheit die ersten Schritte gethan. Giotto hatte die Stigmatisation des Franciscus gemalt. Für die Künstler der Savonarolazeit war das Erscheinen Marias beim heiligen Bernhard von großer Bedeutung. Rafael in seiner letzten Zeit, als er von der religiösen Bewegung berührt war, malte die beiden Visionsbilder der sixtinischen Madonna und der Transfiguration. Aber in allen diesen Werken war dem Empfinden der Gegenreformation das Wunderbare nicht genug betont. Noch

Inhalt.

in die irdische Welt hereinragt. Für die Heiligen sucht man arme alte Bauern mit ausgearbeiteten Formen und verwitterten Gesichtern. Die Märtyrerbilder, vorher rhythmische Zusammenstellungen schwungvoller nackter Körper, bekommen eine unbarmherzige, brutale, metzgerhafte Wahrheit. Bei Visionsbildern sind alle Aeußerungsformen der Epilepsie und Hysterie mit naturalistischer Treue studiert. Ueberhaupt ist der Begriff des „großen Stils" diesem Zeitalter fremd. Hatte das 16. Jahrhundert zu Gunsten der Monumentalität alles Beiwerk zurückgedrängt, so werden jetzt Früchte, Vögel, Fische, Ziegen, Kühe, Schüsseln und Strohbündel — alles, was geeignet ist, das Auge des Volkes zu beschäftigen — neben den heiligen Figuren zu ganzen Stillleben aufgehäuft. Das Bedürfnis, solche Dinge wieder zu sehen, war so groß, daß Caravaggio, als er auf einem seiner ersten Bilder eine Wasserflasche und ein Blumenglas anbrachte, einen Sturm der Begeisterung erweckte. Auch Porträtfiguren im Zeitkostüm, die von der Renaissance aus historischen Kompositionen verbannt waren, finden wieder Einlaß — ganz wie im Quattrocento, nur daß die malerische Anschauung des 17. Jahrhunderts entgegengesetzt derjenigen des 15. ist.

War das 15. Jahrhundert die Zeit der Klein- und Feinmalerei, so ist das 17. das der breiten Bravour. Die Meister empfinden eine Wollust darin, fette saftige Farben zu kneten, mit markigem Pinsel die Lichter aufzusetzen, malerische Dinge zu toniger Gesamtheit zu ordnen. Das spätere Cinquecento, das nur an das feingebildete Auge sich wendete, hatte das Hauptgewicht auf die Sprache der Linien gelegt. Das 17.

Jahrhundert, das an das Dunkel der Empfindung appelliert und in der Musik den höchsten Gefühlserreger erkennt, entdeckt zugleich die Stimmungskraft der Farbe. Man sieht keine Linien mehr, sondern verschwimmende Massen, keine gleichmäßige Metrik des Aufbaus mehr, sondern eine „malerische" Komposition, die, lediglich durch das Licht zusammengehalten, nur nach Massen von Hell und Dunkel sich gliedert.

2. Die kirchliche Malerei.

Naturgemäß vollziehen sich solche Umwälzungen nicht plötzlich. Die Gebrüder Carracci, die als alte Herren in das neue Jahrhundert hereinlebten, gehören auch als Künstler mehr dem Cinquecento als der Barockzeit an. In den Stoffen spricht wohl der neue Zeitgeist sich aus. Sie haben Märtyrerbilder gemalt, Visionen und Ekstasen. Gleichzeitig sind sie aber Parteigänger der Antike, von weltlichem, heidnisch-mythologischem Geist durchdrungen. Ebenso häufig wie Maria feiern sie Juno, ebenso häufig wie Christus den Jupiter. Und namentlich: sie bedienen sich für die Behandlung der neuen kirchlichen Stoffe noch der überkommenen Formen des Cinquecento.

Als die Carracci auftraten, handelte es sich darum, den technischen Boden für eine neue Kunstblüte zu bereiten. „Weil die zeichnenden Künste" — heißt es in der Bulle, durch die Sixtus V. 1593 die Gründung der Akademie von San Luca anordnete — „von Tag zu Tag ihrer ursprünglichen Schönheit mehr verlustig gehen und wegen Mangels an guter Schule in immer größere Roheit versinken, schlagen wir die Gründung einer aka-

demischen Anstalt vor, der in ihrer Kunst wohlerfahrene und geübte Meister vorstehen, die dann die hervorragendsten Meisterwerke Roms den Lernenden vor das Auge führen, damit diese, ihrem Talent entsprechend, sie nachahmen." Die Carracci hatten einen ähnlichen Weg schon vorher betreten. Sie wiesen darauf hin, die Zeit der „Manieristen" sei eine Epoche oberflächlicher Schnellmalerei gewesen. Um wieder zu ähnlicher Höhe wie die Klassiker zu kommen, müsse man in gewissenhafter ernster Arbeit aus den Schöpfungen der vergangenen großen Epochen das, was daran lern- und lehrbar sei, excerpieren und für die Gegenwart nutzbar machen. Um diese Theorie zu verwirklichen, gründeten sie die bolognesische Akademie, jene Akademie der „auf den rechten Weg Zurückgeführten", in der bald junge Leute aus ganz Italien zusammenströmten. Eine reiche Sammlung von Gipsabgüssen, Medaillen und Handzeichnungen berühmter Meister wurde als Studienmaterial zusammengebracht. Auch eine Bibliothek ästhetischer Werke wurde angelegt. Das künstlerische Programm der Akademie ist in dem Sonett enthalten, das Agostino Carracci an den bolognesischen Maler Niccolo dell' Abbate richtete:

Wer malen lernen will, der sei bemüht
Nach römischer Art in rechtem Schwung zu zeichnen,
Sich venetianische Schatten anzueignen,
Dazu lombardisch edles Colorit.
Die Furchtbarkeit von Buonarottis Geist,
Des Tizian frei natürliche Gestaltung,
Correggios goldig klare Farbentfaltung
Und Symmetrie, wie Rafael sie weist.

Ganz so sehr Eklektiker, wie es nach diesem Sonette scheint, sind die Carracci nicht. Dem Wechsel der Zeiten konnten sie sich nicht entziehen, obwohl sie die Gegenwart als Verfallzeit betrachteten. So begegnet in ihren Werken manches, was sie der Theorie nach hätten vermeiden müssen, weil es durchaus nicht zu dem klassischen Glaubensbekenntnis paßt. Oft sieht man sie zu starken Farben- und Lichteffekten, zu kraftvollem Realismus übergehen. Es giebt Radierungen von ihnen, die mehr mit Tiepolo als dem Cinquecento gemein haben. Selbst das berühmte Werk, an dem alle drei Brüder ihre Kräfte einsetzten, der Freskencyklus des Palazzo Farnese, ist nicht nur Nachahmung. Wohl klingt darin alles zusammen. Die Antike, die Farnesina, die sixtinische Decke und die Villa Masèr — alles haben sie als bewußte Eklektiker verarbeitet. Für die Göttergeschichten der Decke war der Stil Rafaels oder mehr noch Giulio Romanos maßgebend. Die mächtigen Hermenatlanten, die die Gesimse stützen, die Riesen, die die Deckenmedaillons halten, kennt man von der Decke der Sixtina. Bei der Wanddekoration haben sie antike Statuen in die Malerei übersetzt. Keineswegs klassisch, sondern ganz barock aber sind die Masken und Muscheln und bauschigen Draperien. So sehr sie sich bemühten, ausschließlich Klassisches zu geben, standen sie doch unter dem Einfluß des ausladenden bombastischen Formgefühls ihrer Zeit und schufen Neues, indem sie unbewußt diesem modernen Geschmacke folgten.

Nach alledem haben sie in der Kunstgeschichte eine seltsame Doppelstellung: sie sind Barockkünstler und Cinquecentisten, Vorläufer und Nachzügler zugleich. Oft

sprengt, ohne daß sie selbst es zu merken scheinen, der neue Geist das überkommene Schema. Noch öfter aber ist ihr Schaffen reine Sammlerthätigkeit, gelehrtes Zurückschauen. Nach Regeln und Vorschriften, die sie einer vergangenen Epoche entnahmen, arbeiteten sie, und indem sie diese Aesthetik auf die neuen Stoffe anwandten, die das 17. Jahrhundert verlangte, ergab sich eine charakterlose Mischung. Denn in der Kunst sind Form und Inhalt eins. So wenig es der Antike möglich gewesen wäre, das Pathos der Pergamener mit den Formen des Praxiteles auszudrücken, so wenig ließ der neue gärende Wein des Barock in die alten Schläuche des Cinquecento sich fassen. Ihre Märtyrerbilder machen den Eindruck der anatomischen Demonstration, weil über allen Scenen, selbst den grausigsten, die marmorne Kälte des Klassicismus liegt. Die Halbfigurenbilder, in denen sie gläubige Andacht, religiöse Verzückung schildern, wirken akademisch glatt. Wie für die Martyrien der Laokoon, war für die „Sehnsuchtsfiguren" Niobe, die Mater dolorosa des Altertums, die gerade damals ihre Auferstehung gefeiert hatte, das Vorbild. Mag es um Trauer oder Ekstase, um Schmerz oder Seligkeit sich handeln — die Grundlage bildet immer der nämliche akademische Normalkopf. Die Werke der Carracci sind bedeutsam als die ersten, in denen es zu Grenzstreitigkeiten kam zwischen dem neuen Empfinden und der alten Formensprache. Aber der Geist der Barockzeit und die Aesthetik des Cinquecento, das aufgerüttelte Empfindungsleben der Gegenreformation und die ruhige Schönheit der Antike ließen sich nicht zu einem Ganzen verquicken.

Erst in den Werken ihrer Nachfolger treten die naturalistischen Elemente mehr hervor.

Ein Rafaelschüler, meint man, hätte die berühmte Aurora des Palazzo Rospigliosi in Rom gemalt, so sehr ist es Guido Reni gelungen, sich in den Geist der Vergangenheit zu versetzen, so klassisch sind die Linien, die die leichten schwebenden Gestalten umgrenzen, so cinquecentistisch ist die Farbe in ihrer hellen freundlichen Harmonie. Doch derselbe Meister, der das Gewand der Klassiker mit solcher Sicherheit trägt, hat auch Werke geschaffen, in denen der antikisierende Formenadel gänzlich zurückgedrängt ist durch die naturalistische Wucht, das Pathos und die Sentimentalität des Barockstils. Dazu gehört das große Bild des Berliner Museums, worauf er in kraftvollem Naturalismus den Besuch des Einsiedlers Antonius bei dem Eremiten Paulus schildert. Dazu gehören einige Darstellungen der Pietà und der Assunta, eine Reihe Martyrien — besonders die Kreuzigung des Petrus, worin er das Muster eines Henkerbildes schuf — und jene zahlreichen Halbfiguren mit gen Himmel gerichtetem Blick, die gerade in ihrer theatralischen Aeußerlichkeit so gut das Forcierte, künstlich Gemachte dieser neuen Kirchlichkeit illustrieren.

Noch größere realistische Kraft, etwas Urwüchsiges, Vierschrötiges hat Domenichino. Während Guido bald weich und schauspielerisch wurde, erscheint Domenichino als schwerfälliger Gesell von derber Ehrlichkeit. Nichts akademisch Leeres kommt auf seiner „Jagd der Diana" vor. Alles ist von männlicher Herbheit und bronzener *Präcision.* In seinem „Tod des heiligen Hieronymus"

malt er den Verfall eines greisen Körpers mit erstaunlicher Bravour. Wie die Zeit die Wahrheit ans Licht bringt, die reine Lehre des Christentums über den Aberglauben der Renaissance triumphiert, ist in dem mächtigen Deckenbild des Palazzo Costagneti behandelt.

Francesco Barbieri genannt Guercino ist koloristisch der bedeutendste. Kühne Bewegung und starke Lichteffekte kennzeichnen seine Fresken der Villa Ludovisi, kraftvolle Farbe und naturalistische Wucht sein „Begräbnis der Petronilla". Alle Bande, die die Kunst der Carracci mit der Renaissance verknüpften, hier sind sie zerrissen. Guido sowohl wie Domenichino und Guercino standen schon unter dem Einfluß des Mannes, der unterdessen weit schroffer als die Carracci die Ideale der neuen Zeit verkündet hatte: des Caravaggio.

Die Lebensgeschichte dieses „uomo fantastico e bestiale" könnte einen Kriminalroman ergeben. In Caravaggio bei Bergamo ist er geboren, also in der Nähe jenes Städtchens, wo Lotto, der erste Meister der Gegenreformation, seine glücklichsten Jahre verlebte. Sein Vater ist Maurermeister. Als dessen Gehilfe kommt er nach Mailand und verdient vier Jahre als Maurergeselle sein Brot. Doch eines Tages hat er einen Arbeiter erstochen und flieht, mit dem Blutbann beladen, nach Venedig. Hier tritt Tintoretto, der zweite Meister der Gegenreformation, in seinen Gesichtskreis ein. Inzwischen hat er, ohne eine Akademie besucht zu haben, mit Pinsel und Farbe umgehen gelernt, und wird in Rom vom Cavaliere d'Arpino halb als Gehilfe, halb als Bedienter verwendet. Hier entdeckt ihn

ein Maler Prospero, der einen Kunsthandel betrieb, und bestellt bei ihm Bilder. Eines dieser Bilder kauft ein Kardinal del Monte und faßt für den jungen Menschen Interesse. Caravaggio scheint in sicherem Hafen. Denn von den verschiedensten Kirchen werden Altarbilder bei ihm bestellt. Selbst der Papst läßt sein Porträt von ihm malen. Aber in einen gesitteten Akademiker verwandelte sich der Maurergeselle nicht. Mit wilden Gesellen treibt er in den Kneipen sich herum, diskutiert, schimpft, immer bereit, jedem, der seine Ansicht nicht teilt, den Degen in den Leib zu stoßen. Eines Tages thut er es wirklich. Nun ist auch Rom für ihn unmöglich. Er zieht unstet von einem Dorf zum anderen und landet in Neapel. Auch hier bekommt er Aufträge, und die Vergangenheit ist vergessen. Da packt ihn der Dämon aufs neue. Der Cavaliere d'Arpino hatte abgelehnt, sich mit ihm, dem Maurersohn, zu schlagen. Caravaggio will Maltheserritter werden, um als Edelmann den Baron zum Zweikampf zu fordern. Darum geht er nach Malta und erreicht seinen Zweck. Für das Porträt des Großmeisters des Maltheserordens, das heute im Louvre hängt, bekommt er das Maltheserkreuz, auch eine goldene Kette und zwei Sklaven geschenkt. Daß er zum Dank dafür einen der Malthefer verwundete und ins Gefängnis kam, schien ein gleichgültiges Nachspiel. Denn er entkam bald und arbeitete in Sicilien. In Syracus wie in Messina und Palermo entstanden große Altarwerke. Erst als er nach Neapel zurückkehrt, ereilt ihn das Schicksal. Die Maltheser haben Leute gedungen, die eines Abends ihm *auflauern*. Nun folgt Schlag auf Schlag. Schwer

verwundet, will er auf einem Boot nach Rom entfliehen. Denn auf Verwendung eines Kardinals hatte der Papst die Begnadigung zugesichert. Doch der blutende Mann erregt Verdacht. Er wird von einer Strandwache angehalten und in Haft genommen, bis sein Name festgestellt ist. Als er zum Ufer zurückkommt, ist sein Boot verschwunden. Briganten haben die Gelegenheit zu einem Fange benutzt. Seiner Habe beraubt, abgehetzt, sterbend, schleppt er sich bis Porto d'Ercole und erliegt dort seinen Wunden. Vierzig Jahre alt.

Man erinnere sich nun der Künstlerbiographien der älteren Zeit. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts, als Castiglione seinen „Cortigiano" schrieb, war jene antike gravitas, die er als Merkmal des vollendeten Kavaliers bezeichnet, auch das Wesen der Maler. Auf den Höhen des Lebens wandeln sie, sind gewohnt, mit Fürsten wie mit ihresgleichen zu verkehren. Auf diese aristokratische Generation folgte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Generation der Gelehrten. Wie Professoren sehen die Maler auf ihren Bildnissen aus. Mit Gelehrten und Dichtern verkehren sie, dichten selbst, schreiben Bücher über Archäologie, Aesthetik und Kunstgeschichte. Konferenzen werden eingerichtet, in denen sie Vorträge halten über die Ziele der wahren Kunst. In der Universitätsstadt Bologna erlebte diese gelehrte Kunst die letzte Nachblüte. Nun kommt der Rückschlag.

Aus dem Volke war die Bewegung gegen den Libertinismus der Kirche hervorgegangen. Erst vom Volke gedrängt, war die Kirche selbst zu Reformen geschritten. So schuf auch das Volk, wie in den Tagen Rogers *van der Weyden*, sich seine ersten Maler. Auf die Ari-

stokraten folgen die Plebejer, auf die Denker die Naturburschen, die nur noch den Pinsel, nicht die Feder führen. Ein neuer Stand, der ungeschieden geblieben war von der Natur, aber geschieden vom Formelkram der Akademien, tritt in die Kunstbewegung ein. Alle sind sie aus dem Volke hervorgegangen, der ein Maurersohn, der der Sohn eines Taglöhners. Keiner hat eine Akademie besucht, keiner gelehrten Unterricht empfangen. Auch nicht in großen Städten, wo der Anblick von Kunstwerken früh den Geschmack in bestimmte Richtung lenkt, sind sie aufgewachsen. Vom Lande stammen sie oder aus jungen Städten wie Neapel, die noch keinen Anteil an einer der großen Kunstphasen der Vergangenheit gehabt. So entbehren sie die Vorzüge, die mit der Entwickelung aus langer Ahnenreihe verknüpft sind. Ihre Kunst ist eine derbe, sanguinische, zuweilen rohe Kunst. Ein an den alten Meistern geschulter Amateurgeschmack, wie der der Carracci, konnte sich nur entsetzen über diese brutale Derbheit, diese plumpe Naturabschrift. Aber solche Plebejer waren nötig, um den Bann der Tradition zu brechen. Und wie zur Zeit der Revolution die Guillotinen errichtet werden mußten, damit der dritte Stand zu seinem Rechte kam, konnte dieses neue plebejische Künstlergeschlecht nur mit Gewalt, mit Gift und Dolch, sich durchsetzen. Alle sind sie, wie zu Castagnos Tagen, wilde Gesellen, deren Name ebensosehr in die Galerie der großen Verbrecher wie in die der großen Maler gehört.

Caravaggios Auftreten gleicht dem plötzlichen Einbrechen einer Naturgewalt. Er kommt vom Land mit der *Zuversicht* des Bauern, der nichts fürchtet, hat

breite Ellbogen, mit denen er alles im Wege stehende zur Seite stößt. Mit derselben barbarischen Schroffheit, wie in unseren Tagen Courbet, eifert er gegen die Akademien und erklärt die Natur für die einzige Lehrmeisterin. Ihr wolle er alles danken, nichts der Kunst. Je mehr Runzeln sein Modell habe, desto lieber sei es ihm. Packträger und Bettler, Dirnen und Zigeunerinnen holt er für seine religiösen Bilder heran, freut sich an schwieligen Händen, zerrissenen Lumpen und schmutzigen Füßen. Nachdem die Renaissance nur das Vornehme zugelassen, glaubt der Plebejer Caravaggio nur in der plebejischen Welt das Schöne finden zu können, bezeichnet sich als demokratischen Maler, der den vierten Stand zu Ehren brächte. Sein heiliger Matthäus in der Berliner Galerie ist ein derber Proletarier von ungeschlachter Größe. In seinem Louvrebild des Todes der Maria malt er den Leichnam einer Ertrunkenen mit geschwollenem Leib und plumpen, im Starrkrampf ausgestreckten Füßen. Bei Marterscenen, wie Sebastian oder der Dornenkrönung, zeigt er keinen schönen Epheben, sondern einen leidenden Menschen, dessen Körper vor Schmerz sich krümmt. Auf einem Madonnenbild in Loreto kniet ein Pilger, eine zerrissene fettige Mütze in der Hand, vor Maria, und ein anderer zeigt seine schwieligen, vom Staub der Landstraße beschmutzten Sohlen.

Agostino Carracci karikierte ihn wegen dieser „äffischen Nachahmung der mißgestalteten Natur“ als haarigen Wilden, einen Zwerg daneben und einen Affen auf dem Knie. Baglione bezeichnete ihn als Antichrist der *Malerei, als Ruin* der Kunst. Die Geschichte kann ihn

nur als denjenigen feiern, der zuerst mit beiden Füßen auf das neue Erdreich des neuen Jahrhunderts sich stellte. Während bei den Carracci, wie bei den „Manieristen" des Cinquecento, noch die Regel überwiegt, spricht hier eine starke Persönlichkeit. Keiner der Eklektiker hätte ein Werk schaffen können von solcher Wucht und Größe wie Caravaggios Grablegung der vatikanischen Galerie. Ein enormes Können stand ihm zur Verfügung. Mit wilder Bravour sind seine Bilder heruntergeschmettert. Selbst die Beleuchtung steigert noch die machtvolle Wirkung. Nachdem er anfangs einen venetianischen Goldton geliebt, hielt er später seine Bilder so düster, als ob das Licht von oben in einen Keller fiele oder die Figuren in einem Kerker sich bewegten. Grell und scharf ist einzelnes beleuchtet, während anderes schwarz sich im dunkeln Hintergrund verliert. In ähnlichem Sinne hatte schon Tintoretto gearbeitet. Trotzdem ist es vielleicht kein Zufall, daß gerade der Mann, der so oft in dunkeln Kerkerzellen saß, diesen „Kellerlukenstil" weiter ausbildete. Und wie die Kirche dem Drängen des Volkes hatte nachgeben müssen, siegte der Plebejer Caravaggio über die vornehmen Akademiker. Unter *seinem* Einfluß wurden Guido, Domenichino und Guercino aus Carraccischülern Naturalisten. *Ihm* folgte *Luca Giordano* in seinen Märtyrerbildern und jenen Halbfiguren greiser verwitterter Heiliger, die ihn in allen Galerien vertreten. Ihm, dem „demokratischen Maler", folgten diejenigen, die von religiösen Bildern zu Volksstücken übergingen.

3. Das Sittenbild.

Die Italiener des 16. Jahrhunderts hatten die sittenbildlichen Elemente, die in den Werken des Quattrocento gegeben waren, nicht weiter ausgebildet. Scenen aus dem täglichen Leben zu malen, oder religiösen Bildern durch lustiges Beiwerk einen genrehaften Zug zu geben, lag nicht im Sinne dieser Zeit, für die nur das Edle, das Bedeutende Wert hatte.

Allein in den Niederlanden, dem Land der Kirmessen, war die Lust an solchen Dingen so groß, daß selbst in dieser monumental denkenden Epoche Einige auf den Bahnen weitergingen, die Quentin Massys mit seinen Wechslerbildern betrat. All die burlesken Scenen, die Lucas van Leyden und die deutschen Kleinmeister in ihren Kupferstichen behandelten, hielten in der Malerei ihren Einzug. Da man in Kirchenbildern so ernst und gemessen erscheinen mußte, freute es, in solchen kleinen Werkchen recht derbe unflätige Dinge zu erzählen.

Die Bildchen des Jan van Hemessen sind also sehr drastisch. Er führt in öffentliche Häuser, wo Männer mit schlampigen Weibern zechen, und salviert sein Gewissen, indem er als Moral die Unterschrift „der verlorene Sohn" hinzugefügt. Cornelis Massys, der Sohn Quentins, erzählt Schwänke, wie sie in unserer Zeit Schroedter und Hasenclever malten: von einem Fuhrmann etwa, der Weiber auf seinen Wagen hat steigen lassen, und während er der einen den Hof macht, von der anderen bestohlen wird.

Pieter Aertsen kam von einer anderen Seite zum Sittenbild. Gerade weil die Kirchenmalerei des

16. Jahrhunderts aus ihren Werken alle Stilllebenelemente ausschloß, mußte frühzeitig ein Rückschlag folgen. Denn es gab auch Maler, die an diesem bunten Beiwerk viel mehr Freude hatten, als an den Gestalten der Bibel. Aertsens Werke zeigen, wie das Stillleben allmählich sich freimacht. Früchte malt er, Gemüse und Vögel, Fische und Wildbret, ganze Küchen mit blanken Messingmörsern und gelb glänzendem Kupfergeschirr, mit Tellern und Biergläsern, Kannen und Strohkörben. Und in diese Scenerie setzt er die dazu gehörigen Figuren: Hökerinnen, Köchinnen, Küchenbuben. Keine Episode wird erzählt. Seine Bilder sind Riesenstillleben mit Menschenstaffage, ohne Humor und witzige Pointen in schlichter Sachlichkeit und kräftiger Farbe gegeben. In diesem Sinn — weil er den Nachdruck nicht auf die Anekdote, sondern auf das Malerische legte — bezeichnet er eine wichtige Stufe in der Geschichte des Sittenbildes, verhält sich zu seinen Vorgängern ebenso wie in unserer Zeit Ribot oder Leibl zu den Novellisten Knaus und Vautier.

Aehnliche Küchen- und Marktstücke giebt es von seinem Schüler Joachim Beuckelaer. Namentlich das lustige Treiben auf dem Amsterdamer Fischmarkt machte ihm Spaß. Selbst die „Ausstellung Christi“ dachte er sich als Marktstück mit Hökerinnen, Gemüse und Eierkuchen, mit Mägden und Bauern, die für Aepfel und Kohlköpfe größeres Interesse als für den Gemarterten haben.

Pieter Brueghel zog diese Fäden in seiner Hand zusammen, hat die Chronik seiner Zeit geschrieben. Wie alle Niederländer des späteren 16. Jahrhunderts

hatte er die Reise nach Italien gemacht. Aber nicht vor den Bildern der großen Meister verweilte er. In der Natur, unter den Menschen trieb er sich umher. Wie Dürer einst auf seiner Wanderschaft, macht er überall Halt, wo ein hübsches landschaftliches Motiv ihn reizt, zeichnet die Felsen der Alpen mit derselben Einfachheit wie den Hafen von Messina, freut sich am bunten Treiben des italienischen Volkes. In die Heimat zurückgekehrt, findet er im Alltagsleben des Nordens ebenso Malerisches, wie er im Süden gesehen. Namentlich Zeichnungen von ihm muten seltsam modern an. Die allereinfachsten Dinge stellen sie dar: einen Bauer, der auf dem Weg zum Markt auf einem Baumstumpf ausruht; Gäule, die einen schweren Karren über staubige Landstraßen ziehen; einen Holzhacker, der müde mit der Axt unterm Arm nach Hause geht. Auch Studienköpfe giebt es, die in ihrem unbefangen großen Realismus statt vor 300 Jahren heute gemalt sein könnten.

In den Bildern war solche Einfachheit nicht möglich. Da konnte es nicht abgehen ohne großen Apparat und humoristische Episoden. Brueghel benutzt also seine frischen Studien nur, um sie zu großen Erzählungen zusammenzusetzen.

Zunächst muß die Bibel die Stoffe liefern. Er malt ein vlämisches Dorf zur Winterzeit. Eine Abteilung Kavallerie — genau nach den Regeln des Exerzierreglements in Haupttrupp und Nachhut gegliedert — ist von der Landstraße angekommen. Die Ersten sind abgesessen und schicken sich zur Haussuchung an. Männer und Frauen stürzen auf die Straße und rufen ihre

Kinder herbei. Andere verrammeln die Thüren der Häuser. Denn die Kavalleristen haben den Befehl, den bethlehemitischen Kindermord vorzunehmen. Oder ein bunter Menschenschwarm, zu Fuß, zu Wagen, zu Pferd wälzt sich über die Landstraße einem Berge zu. Handwerker und Krämer, Geistliche und Soldaten, Weiber und Kinder, die ganze Stadt ist auf den Beinen, denn eine Hinrichtung giebt es nicht jeden Tag zu sehen. Wie dieses Bild die Kreuzigung Christi, soll ein anderes mit einem Steueramt und vlämischen Kleinbürgern, die ihre Steuern zahlen, die Scene darstellen, wie Joseph und Maria zur Schatzung nach Nazareth kommen.

Anderen Bildern giebt er eine allegorische Maske, malt einen Sonntagvormittaggottesdienst und schreibt darunter „der Glaube", oder eine Gruppe armer Leute, die aus vollen Backen kauen, und schreibt darunter „die Wohlthätigkeit", oder eine Gerichtssitzung mit Advokat, Richter und Publikum, dazu die Unterschrift „die Gerechtigkeit". Oder er erweitert, wie später Hogarth, seine Bilder zu Moralpredigten, führt ganze „Lebensläufe auf schiefer Ebene" vor. Der Alchemist, der alles in seine Erfindungen steckt, endet mit Frau und Kindern im Armenhaus. Der Quacksalber, der die Leute betrügt, kommt in den Kerker. Den Blinden, die auf dem Bilde des Neapeler Museums sich durch die Landschaft tasten, liegt der Bibelspruch zu Grunde: „Wenn ein Blinder den anderen führt, fallen beide in die Grube."

Sieht er ausnahmsweise von biblischen und allegorischen Titeln ab, so muß die massenhafte Anhäufung

komischer Züge für die mangelnde Moral entschädigen. Kirchweihfeste mit zahllosen Figuren, Eisvergnügungen und ähnliche Dinge, die sich breit und ausführlich erzählen ließen, bilden den Inhalt der Werke. Sein Wiener Bild „der Kampf des Faschings mit den Fasten" ist ein Traktat über allen Blödsinn, der sich zur Karnevalszeit ersinnen läßt; seine Bauernhochzeit ein Traktat über Völlerei. Bei den Eisvergnügungen werden alle lächerlichen Episoden aufgezählt, die beim Schlittschuhlaufen vorkommen können. Oder er steigert die Komik dadurch, daß er aus den Bauern wahre Bestien von Scheußlichkeit macht.

Brueghel ist darin ein echter Sohn des 16. Jahrhunderts. Eine Zeit, die nur Götter und Heroen zu sehen gewohnt war, vermochte nicht die Poesie der Wirklichkeit zu fühlen. Das Alltägliche mußte in humoristischen Gegensatz zum Edlen gebracht werden. Denn die Anschauung war, daß die Natur nicht dargestellt werden könne, weil sie häßlich sei. Für diese Lehre schafft Brueghel die Dokumente herbei, indem er der Schönheitsgalerie der Idealisten seine Galerie der Häßlichkeiten zur Seite stellt.

In andere Bahnen konnte das Sittenbild erst einlenken, als die Kunst des 17. Jahrhunderts mit der Lehre von der Häßlichkeit der Natur gebrochen und an die Stelle der „edlen" Heiligen Menschen von Fleisch und Blut gesetzt hatte. Die Wesen, die gut genug schienen, das Gewand von Heiligen anzuziehen, waren auch schön genug, in ihren eigenen Gewändern gemalt zu werden: nicht mehr als karikierte Tölpel und Helden lächerlicher Anekdoten, sondern ernst und sachlich. So

wurde Caravaggio, der erste große Naturalist, auch der erste Volksmaler. Und indem er, wie in unseren Tagen Courbet, lebensgroßen Maßstab für seine Darstellungen wählte, beseitigte er das letzte Hindernis, das der Behandlung solcher Stoffe im Wege stand. Das Sittenbild trat der Kirchenmalerei als gleichberechtigter Kunstzweig zur Seite.

Noch in Caravaggios frühe Zeit gehört das liebliche blonde Mädchen der Liechtensteingalerie, das so träumerisch den Tönen ihrer Laute lauscht. Später tritt an die Stelle goldig leuchtender Farbe auch in solchen Bildern düsteres Kellerlicht, und die Gestalten werden urwüchsiger, wilder. Mit Landsknechten, Zigeunern und Dirnen trieb er in den Winkelkneipen sich herum, und diese Leute, in deren Gesellschaft er am liebsten war, sind auch die Helden seiner Bilder. Für den Kardinal del Monte malte er die wahrsagende Zigeunerin (heute in der Galerie des Kapitols); für ihn die Falschspieler der Galerie Sciarra, die in anderer Redaktion auch in Dresden vorkommen. Eine Gesellschaft musizierender junger Leute war auf einem weiteren Bilde dargestellt. Damit war den Folgenden ein neues großes Gebiet erschlossen.

Von Franzosen folgte ihm der jung nach Rom gekommene Jean de Boulogne, genannt le Valentin. Landsknechte, die beim Würfelspiel in Streit geraten oder in der Kneipe mit ihren Dirnen musizieren, sind seine gewöhnlichen Stoffe. Selbst wenn er ausnahmsweise biblische Bilder, wie die Unschuld der Susanne oder das *Urteil* Salomos, malt, behandelt er sie im

derben naturalistischen Stil des Volksstücks. Von Vlaamen gehört in diese Gruppe Theodor Rombouts, der Sängergesellschaften und Kartenspieler in lebensgroßen Figuren malte, von Holländern Gerhard Honthorst, der den „Kellerlukenstil“ Caravaggios durch Kerzenbeleuchtung noch mehr motivierte. Michelangelo Cerquozzi und Antonio Tempesta gingen von Volksstücken zu Jagdbildern und zur Schlachtenmalerei über, die im Jahrhundert des großen Krieges dankbares Publikum fand. Benedetto Castiglione brachte Hirtenstücke mit Ziegen, Schafen, Pferden und Hunden. Hatte das majestätische 16. Jahrhundert nur eine Art der Malerei, die große Geschichtsmalerei gelten lassen, so erfolgt nun die Ausbildung aller anderen Kunstzweige.

4. Die Landschaft.

Das Cinquecento hatte über Landschaftsmalerei ähnlich wie Winckelmann gedacht. Eine Zeit, die nur die mächtigen Formen des nackten menschlichen Körpers für schön hielt, hatte keinen Sinn für das Leben der Natur. Selbst von den Venetianern ging keiner auf den Bahnen Tizians weiter. Erst im 17. Jahrhundert, als der Bann der Antike gebrochen war, erwachte die Landschaftsmalerei zu neuem Leben.

Salvator Rosa, der Neapolitaner, war wie Caravaggio ein unruhiger, wilder Geist. Aus dem Priesterseminar entflohen, treibt er als Lautenspieler und Serenadensänger sich in den Winkelkneipen von Neapel herum. Dann beginnt er zu malen, wandert, ohne eine Akademie gesehen zu haben, mit Mappe und Far-

benkasten in der Umgebung der Stadt umher, durchstreift die Wildnis der Abruzzen und der Capitanata, Apuliens, der Basilikata und Calabriens, zeichnet alle Punkte, woran große historische Erinnerungen sich knüpfen: die wild zerklüfteten Felsen des caudinischen Passes, wo das römische Heer sich der Gnade des Siegers ergab, die sumpfige Ebene am Volturno, wo Hannibals Krieger, vom Fieber gepackt, dahinstarben, die zackigen Kalksteinspitzen des Monte Cavo mit dem zerfallenen Felsennest Otranto, das 1480 die Türken zerstörten. Räubern in die Hände gefallen, setzt er, halb als Gefangener, halb aus Lust am Banditenleben, mit diesen zusammen seine Streifzüge fort.

Als alter Herr blickte er auf diese Abenteuer seiner Jugend wie auf einen wilden Roman zurück. Aus dem Briganten war ein Grandseigneur, aus dem Landschafter ein Historienmaler geworden. Er malte Schlachten und Reitergefechte, geschichtliche Bilder wie die Verschwörung des Catilina, gespenstisch phantastische Dinge wie Saul, dem der Geist Samuels erscheint; hielt in geistvollen Radierungen Scenen aus dem Volks- und Soldatenleben fest und schuf jene anderen Radierungen mit Centauren, Meernymphen und Seetieren, die so seltsam an den Größten unserer Tage, an Boecklin, anklingen. Aber das Gros seiner Galeriebilder sind Landschaften, und wie in jenen Radierungen mit Boecklin, berührt er sich hier mit den Jugendwerken Lessings und Blechens. Nicht die ruhige Majestät des Südens, nur abenteuerliche Felswände und zerklüftete Bergzacken, die zerbröckelnde Trümmerwelt der Abruzzen malt er. Nicht in heiterem Sonnenglanz sieht er die

Natur. Mit mächtigen Wolken überzieht er den Himmel oder führt in die Einsamkeit felsiger Wüsten. Ruinen und verwetterte Bäume starren empor. Mächtige Eichen werden vom Sturm zerzaust. Drohendes Gewitter ballt über finsteren Schluchten sich zusammen. Bleierne Malariastimmung liegt über der ausgedörrten Erde, oder Blitze zucken aus schwarzen Wolken hernieder. Eine düstere Einsamkeitspoesie, etwas leidenschaftlich Ungestümes geht durch alle Werke. Auch darin ähnelt er den deutschen Romantikern von 1830, daß er durch die „Staffage“ noch die Stimmung erläutert. Wie bei Lessing in Mönchen und Nonnen, in Rittern und Burgfräulein die elegische Stimmung der Landschaft ausklingt, sind Abenteurer, Banditen und Söldner die einzigen Wesen, die Salvators düstere Welt bevölkern.

Salvator Rosa ist in dieser Romantik im 17. Jahrhundert eine ganz vereinzelte Erscheinung. Bei ihm allein, dem Neapolitaner, herrscht wildes leidenschaftliches Feuer, bei allen anderen klassische Ruhe. Er allein wählt süditalienische Motive. Alle anderen malen Rom. Der Grund dafür liegt nicht nur darin, daß Rom der Mittelpunkt des Kunstschaffens war. Auch das Plastische der römischen Natur kam dem Geschmack entgegen. Eine Epoche, für die noch immer die große Historienmalerei im Vordergrund stand, konnte keinen Sinn für die traulichen Reize einer Landschaft haben. Man suchte erhabene Linien, plastische Formen. Die fand man in Rom. Das Albanergebirge mit seinen einsamen Seen und weiten Fernblicken, die Campagna mit ihren mächtigen Bauwerken und ernsten monotonen

Bergzügen — das ist der Inhalt der „heroischen" Landschaften, wie sie zu Beginn des 17. Jahrhunderts gemalt wurden.

Schon die Carracci trugen in einigen ihrer Werke dem großen landschaftlichen Zuge des Jahrhunderts Rechnung. In ihren Historien gelehrte Philologen, fühlen sie sich hier als Schöpfer. Etwas Unberührtes, sonntäglich Feierliches scheint in ihren Bildern über der Natur zu ruhen. Idyllisch — arkadisch wirken Albanos Werke: grüne Rasenflächen mit majestätischen Bäumen und schattigen Lauben, die er mit zierlichen Amoretten bevölkert. Ein vornehmer Herr, der mit seiner Maitresse auf dem Lande lebte, wirkt er wie ein Rokokomeister, der sich in die Barockzeit verirrte.

Freilich würden die Carracci sowohl wie Albano diese Dinge kaum gemalt haben, wenn nicht fremde Künstler ihnen das Auge geöffnet hätten. Diese Fremden, die oft jahrelang gedarbt, bevor sie die Pilgerfahrt nach dem Süden antraten, waren, in das Land ihrer Sehnsucht gelangt, weit mehr als die Einheimischen für die Schönheit der ewigen Stadt empfänglich. Die Morgenröte der modernen Landschaftsmalerei zieht herauf.

Von allen abseits, eine Größe für sich, steht Velasquez. Bei ihm giebt es weder Romantik noch Idealismus, weder Ruinenelegie noch majestätische Linien. Er sucht auch in Rom nur die kühlen, grünweißgrauen Farbenharmonien, auf die sein Auge gestimmt ist. Ein halbverwilderter Garten, ein weißschimmerndes Stück Architektur, ein paar Menschen und einige Marmorfiguren sind die Elemente seiner römischen Landschaf-

ten. Velasquez' italienischer Aufenthalt ist daher ohne Nachhall verlaufen. Er stand dem Empfindungsleben der Epoche zu fern. Wichtiger wurden die Anregungen, die von einem Niederländer und einem Franzosen, von Paul Bril und Nicolas Poussin, ausgingen.

Bril, von dem in den Galerien bunte kaleidoskopische Bildchen vorkommen, war zugleich ein Freskomaler großen Stils, und daß diese Fresken überhaupt gemalt wurden, ist für den landschaftlichen Zug des Zeitalters bezeichnend. Denn sie schmücken die Wände einer Kirche. Durch gemalte Säulenhallen schaut man auf ernste Berge hinaus. Durch weite Fernblicke sind enge Kapellen in ein lachendes Stück Welt verwandelt. Im Kirchenfresko schuf die moderne Landschaftsmalerei ihre ersten monumentalen Leistungen.

Poussin wird von den Franzosen der „Primitife" genannt, und mag er in seinen figürlichen Bildern als kalter Konstruktor erscheinen, in die Natur hat er mit den Augen des Primitifen geblickt — eine Art Mantegna des 17. Jahrhunderts: Gelehrter und Realist zugleich. Mitten in der Barockzeit schafft er aus den Trümmern der Antike sich die Malerei vom Fundament aus neu. In einer aufgerüttelten Epoche ist er von klassischer Ruhe; in einer Zeit, die malerisch dachte, le peintre le plus sculpteur qui fût jamais. Bittere Armut war seine Jugend gewesen, und als er endlich das Land seiner Träume betreten, konnte er von der ernsten römischen Natur sich nicht wieder trennen. Einfach, wie ein arkadisches Hirtenleben, verfloß sein Dasein. Am Tag arbeitete er in seiner Werkstatt auf dem Hügel der Trinità dei monti, von wo er weit-

hin die Campagna überschaute. Abends durchstreifte er mit Gelehrten und Dichtern die Umgebung der ewigen Stadt, sog sich voll an der Natur, grübelte im Park der Villa Borghese über Vorzeit, Geschichte und Menschenlos, entwarf die Skizzen nach jenen Baumriesen, die auf seinen Bildern sich so majestätisch zum Himmel recken. Auch bei ihm giebt es nichts Intimes, nichts Heimliches. Seine Natur ist eine rein plastische, scheinbar seelenlose Welt. Nur Formen und Linien sieht er, betrachtet den Umriß eines Baumes mit denselben Augen, wie der Bildhauer die Silhouette einer Statue. Aber diese Majestät der Liniensprache ist so groß, daß sie allein seinen Landschaften eine ernste Feiertagsstimmung giebt. Eine von allem Kleinen, Dürftigen befreite Welt schafft er. All diese großen, edlen Bergzüge, diese gewaltigen Bäume und krystallenen Seen verbinden sich mit einfachen antiken Gebäuden zu Kompositionen von klassischem Schwung. Auch die Figuren sind mit den Naturelementen auf einen großen Accord gestimmt. Manche seiner Werke, wie den Prometheus des Louvre, dürfte der junge Boecklin gerne betrachtet haben.

Gaspard Dughet, Poussins Schüler und Schwager, brachte nichts Neues. Wohl gehören die Landschaften mit Scenen aus dem Leben des Elias und Elisa, die er für die Kirche San Martino ai Monti malte, neben den Werken Brils zu den bedeutendsten Kirchenfresken des Jahrhunderts. Aber es ist die Formel Poussins ohne seinen Geist. Selbst wenn er jene Stürme malt, die ihn besonders berühmt gemacht, fehlt die große getragene Harmonie des Meisters.

Dagegen bringt der nächste Künstler Neues hinzu. Nachdem man anfangs den dauernden Charakter, die festen Linien, die ewige Ruhe der Natur gemalt, mußte man lernen, das Veränderliche, Wandelbare, die wechselnde Beleuchtung auszudrücken. Zu dem Formenrhythmus und der Linienpoesie mußte die Lichtstimmung treten. Gerade auf diesem Wege waren zu Beginn des 16. Jahrhunderts die entscheidenden Schritte gethan. Grünewald und Altdorfer hatten Beleuchtungseffekte wiedergegeben. Gerard Davids Bild des Gebetes Christi am Oelberg ist von mattem, bläulich weißem Mondlicht durchflutet, und in einem anderen Werk, der Gefangennehmung Christi, hat er die Wirkung des Fackellichtes gemalt. Von Italienern interpretierte schon Giorgione das Lampenlicht, malte den Blitz, der die Nacht durchzuckt, den feurigen Sonnenball, der sein Licht über die Erde gießt. Viele von Tizians, Savoldos und Tintorettos Bildern sind von den Strahlen der Abendröte und des Mondlichtes magisch durchleuchtet. Aber der Klassicismus hatte die Entwickelung unterbrochen. Erst das 17. Jahrhundert trat die Erbschaft dieser Alten an. Und kann man Poussin, den Formenkünstler, nur als Franzosen sich denken, so erscheint **Elsheimer** in seinem ganzen Wesen als Deutscher. Ein Enkelschüler Grünewalds und mit einer Schottin verheiratet, war er berufen, der erste große Stimmungsmaler des 17. Jahrhunderts zu werden. Die Macht des farbigen Tons tritt wie in den Tagen Ossians der klaren Formenplastik entgegen. Die robusten gewaltsamen Helldunkelwirkungen Caravaggios verklären sich zu poetischer Zart-

heit

Wohl hat auch Elsheimer keine eigentlichen Landschaften gemalt. Er bevölkert die Natur mit Gestalten der Bibel. Aber das Verhältnis der Figuren zur Landschaft ist ein anderes als bei den früheren. Ihre Kunst war eine Abart der Historienmalerei. Sie fanden in der Bibel Scenen, die in einer Landschaft spielten, und suchten in der Umgebung Roms die Naturelemente, die sie zur Anfertigung ihrer Epen brauchten. Elsheimers Werke entstehen durch einen anderen psychologischen Vorgang. Was er zuerst sieht, ist die Naturstimmung, und die Natur belebt sich mit Wesen, die in diese Welt gehören. Die Grundstimmung der Landschaft ergiebt das Thema der Scene.

Ganze Tage lag er, wie Sandrart erzählt, in sinnender Betrachtung vor schönen Bäumen, prägte ihre großen Formen so lange sich ein, bis er mit geschlossenen Augen sie ebenso deutlich wie mit offenen sah. Dieser Zug still träumerischer Naturbeobachtung geht durch alle seine Bilder. Die Umgebung Roms mit ihren ruhigen Bergzügen, ihren edlen Baumgruppen und idyllischen Thälern malt er. Aber er sieht nicht nur den stilvollen Ernst ihrer Linien. Bald ist Mittagslicht, bald weiche Morgendämmerung, müdes Abendrot oder bleicher Mondschein über die Erde gebreitet. Ja, er tritt schon an das Problem der double lumière heran. Silberne Sterne funkeln, Häuser brennen, Pechfackeln rauchen. Das Licht eines Wachtfeuers durchzuckt glutrot die Nacht. Namentlich die Flucht nach Aegypten veranlaßte ihn zu ähnlichen Varianten, wie sie später Domenico Tiepolo gab. Unzähligemal, in allen Beleuchtungen, hat er sie gemalt. Auf dem Bilde der

Dresdener Galerie liegt volles Mittagslicht über der Landschaft. Auf dem der Münchener Pinakothek ist es Nacht. Vorn schreitet Joseph mit leuchtender Fackel neben Maria, weiter hinten sitzen Hirten unter mächtigen Bäumen um ein Feuer geschart. Vom Himmel gießt der Mond in stiller Pracht sein mildes silbernes Licht hernieder.

Zwischen Poussin, dem Vollblutfranzosen, und Elsheimer, dem Deutschen, steht, Linienkünstler und Lichtmaler zugleich, ein Lothringer: Claude Gelée. Mit Poussin teilt er das Gefühl für das Majestätische, die Anschauung, daß eine Landschaft nur der Schauplatz eines historischen Ereignisses, der Wohnplatz von Heroen und Göttern sein könne. Und rein zeichnerisch betrachtet, scheinen seine sämtlichen Werke Varianten eines einzigen Bildes. Im Vordergrund ist eine mächtige Baumgruppe oder ein Tempelbau vorgeschoben, um das Auge in die Tiefe hinauszuziehen. Den Hintergrund schließt ein klassischer Höhenzug ab. Kaum daß diese Stücke, die er immer wiederholt, leise in ihren Stellungen wechseln. Doch das Licht, das zwischen den Dingen wogt, ist zu jeder Stunde des Tages verschieden. Und wie Elsheimer immer wieder die Flucht nach Aegypten, Hokusai hundert Ansichten des Berges Fuji, Claude Monet zwölfmal die gleichen Heuschober malte, so konnte daher auch Claude zeitlebens die nämlichen Tempel, die nämlichen Baumgruppen darstellen, und es wurde doch stets ein anderes Bild. Nachdem Salvator den Kampf und die Verheerungen der Elemente, Poussin die starre Linienschönheit der Natur, Elsheimer den Zauber des Mondlichtes gemalt, besang Claude die

Wunder der Sonne, den mächtigen Himmelsdom, der früh in kaltem Silberglanz, mittag wie flüssiges Gold, abends wie Purpur strahlt. Man stellt ihn sich gern vor, wie er als armer Bursche planlos das Elternhaus verlassen und in der Fremde umherirrend zum ungeheuren Himmel hinaufblickt; stellt ihn sich vor, wie er als wandernder Geselle in Venedig an den Lagunen steht und dem rieselnden Sonnenlicht folgt, das auf den Wogen spielt und über die Kolonnaden marmorner Paläste huscht. Denn in Venedig fand er sich selbst. So oft er später römische Monumente oder den Hafen von Messina, Neapel, Tarent gemalt hat — es scheint über seinen Bildern eine Erinnerung an Venedig zu ruhen, die Lichtstadt, wo er auf seiner Reise geträumt. Erst William Turner, im 19. Jahrhundert, hat wieder so jubelnde Hymnen auf das Licht gesungen.

II. Spanien.

---

5. Ribera und Zurbaran.

Auch Ribera, der die Geschichte der spanischen Kunst des 17. Jahrhunderts eröffnet, hatte in Italien seinen Wohnsitz. Als er seine Thätigkeit begann, wurde er durch seinen Meister Ribalta auf die lombardische Schule gewiesen, wandte sich nach Parma und vertiefte sich so in Correggio, daß Bilder einer Kapelle, die er dort malte, lange als Arbeiten Correggios galten. Doch so licht und farbenfreudig er anfangs war, so dunkel

und düster ist er später. Es scheint nicht, daß er Caravaggio persönlich kennen gelernt. Gewiß aber verehrte er in ihm seinen Meister. Und als er berufen war, in dem spanischen Vicekönigreich Neapel die Schule Caravaggios fortzusetzen, befand er sich auf seinem wahren Boden.

Ribera war ein energischer, kühner Geist. Allen Gefahren, dem Elend, dem Hunger hatte er in seiner Jugend getrotzt, hatte ohne zu erröten in Rom Bedientenlivree getragen, um nicht auf der Straße zu betteln. Diese Willenskraft, diese unbeugsame Energie spricht auch aus seinen Werken. Von allen Meistern des 17. Jahrhunderts ist er der gewaltigste Naturalist, ein Maître-peintre, der wegen der Wucht und Kraft seiner Werke noch auf viele des 19. Jahrhunderts, besonders Bonnat und Ribot, tiefgehenden Einfluß übte. Hatte das Cinquecento die Darstellung des Alters vermieden, so fühlt sich Ribera am wohlsten, wenn er alte, von den Unbilden des Lebens durchfurchte Gesichter, greises Haar, geschwollene Adern und Sehnen zu malen hat. Ein schwarzer Hintergrund, in den die dunklen Gewandstücke seiner Figuren unmerklich übergehen, ein Stück runzliche alte Haut und faltige alte Hände, die irgendwo auftauchen, man weiß nicht woher — das ist der gewöhnliche Inhalt seiner Bilder. Aber nicht nur die ausgearbeiteten zerklüfteten Formen des Alters, auch das Verkrüppelte, das die Kunst des 16. Jahrhunderts nie malte, hat er geliebt und in seinem klumpfüßigen Bettler des Louvre ein Wunderwerk unerschrockenen Realismus geschaffen.

Solche Gestalten bevölkern auch seine größeren Werke.

Wie Caravaggio dicke Trasteverinerinnen und knorrige Packträger als Madonnen und Apostel darstellte, malt Ribera Hökerinnen und alte Bauern mit ehernen Knochen und verwetterten Gesichtern. Die Anbetung der Hirten spielt unter einem rauhen Hirtenstamm der Abruzzen. Braune starkknochige Gesellen in Röcken von Schaffell drängen an Maria sich heran. Das Stillleben — der Brotkorb, die Strohbündel, die Hühner, das Lämmchen — ist zu einem ganzen Küchenstück aufgebaut. Bei der Grablegung Christi wird der Körper eines vierschrötigen neapolitanischen Bauern gegeben.

Der düster inquisitorische Geist der spanischen Hierarchie kommt in seinen Märtyrerbildern zum Ausdruck. Da wird Bartholomäus gehäutet, dort Laurentius auf dem Rost gebraten. Oder Andreas hängt am Kreuz und ein Kriegsknecht will den Leichnam fortschleppen, noch bevor die Fessel des Handgelenks gelöst ist. Selbst wenn er ausnahmsweise das Gebiet der Antike betritt, greift er Märtyrerscenen heraus, setzt den christlichen die heidnischen Geschundenen — Marsyas, Ixion, Prometheus — zur Seite.

Doch derselbe Mann, der hier so einseitig als Maler von Folterbildern und runzlichen Bettelphilosophen erscheint, hat in anderen Fällen auch selige Verzückung wunderbar gegeben und überrascht zuweilen durch einen schwermütigen Mädchentypus mit großen dunkeln, träumerischen Augen. Zeugnis ist sein Bild der heiligen Agnes in Dresden und seine Concepcion in Salamanca, deren seelische Feinheit und strahlende Lichtmalerei von keinem Italiener erreicht ward.

Auf diesem Wege Riberas gingen auch die folgen=

den weiter, die nicht mehr in Italien, sondern in der Heimat wirkten. Der Boden war bereitet und eine Reihe großer Geister verkündete mit naturalistischer Kraft, was Ribalta und Roélas in der Formensprache der Renaissance gesagt hatten. Das 17. Jahrhundert wurde die Zeit der großen Kulturblüte Spaniens: die Zeit, als Calderon seine sinnlich rauschenden, mystisch romantischen Dichtungen schuf und die Plastik all jene Meisterwerke farbenglühender Polychromie erstehen ließ, vor denen man staunend in den spanischen Kirchen weilt. Auch den Malern gaben die Klostergründungen unter Philipp III. und Lerma Arbeit in Fülle. Und im Vollbesitz der mächtigsten Technik sind sie nun in jedem Blutstropfen Spanier.

In der spanischen Kunst lebt die spanische Religiosität. Leidenschaft und fanatische Askese, düster schwärmerische Sinnlichkeit und hysterische Inbrunst verbinden sich in den Kirchenbildern mit einer naturalistischen Kraft sondergleichen. Doch auch die Porträtmalerei fand in einem Feudalstaat wie dem spanischen mit seinen Granden und Kirchenfürsten einen Boden wie nirgends. Es entstanden jene Bildnisse, in denen feierliche Grandezza und welke Müdigkeit, Majestät und Wahnsinn zu so unbeschreiblichem Ganzen sich einen.

Francisco Zurbaran ist der Maler der Klerisei und des Mönchtums. Man hat vor seinen Bildern das Gefühl, in einer düsteren Klosterzelle zu stehen. Ein hölzernes Kruzifix hängt an der schmucklosen weißgetünchten Wand. Auf dem Strohstuhl liegt die Bibel, in riesigen Lettern schwarz und rot gedruckt. Da ist der Betstuhl und darauf ein Totenkopf, an die

Vergänglichkeit des Irdischen mahnend. Dort die Bücherei, lauter riesengroße, schweinsledergebundene Folianten. Und inmitten dieses ernsten Raumes bewegen sich ernste Gestalten in faltigen weißwollenen Kutten, das Ordenskreuz auf der Brust, Menschen, die in der Einsamkeit das Reden verlernt, nur mit den Heiligen des Himmels verkehren. Manchmal sind sie ekstatisch und wild, durchschüttelt von der Fülle überirdischer Gesichte, glühende Oefen gleichsam, die von innen leuchten. Doch oft malt er sie auch in ihrem gewöhnlichen Klosterleben, wie sie lesen, schreiben, meditieren. Statt der Wildheit Riberas herrscht bei ihm unsägliche Einfachheit, eine ruhige, beinahe nüchterne Schlichtheit. Ueberall sind die Tassen, die Früchte, das Brot, das Gewebe der Kutten, die Folianten und Strohstühle mit der Sachlichkeit des Stilllebenmalers gegeben. Ueberall sind die Köpfe unveränderte Porträts. Wenn seine Werke trotzdem den Stil der Erhabenheit haben, jenes Terribile, das bei Castagno und Michelangelo erschreckt, so ergiebt sich diese Wirkung nur aus der Größe der Liniensprache. Lapidar sind die Falten der mächtigen weißen Kutten, groß und mächtig die Silhouetten. Einem mystischen Banditen, einem Hünen der Urzeit gleicht der betende Mönch, den die Londoner Galerie besitzt. Grandios ist das Bildnis des Peter von Alcantara mit dem funkelnden Blick und der drohend ernsten Gebärde. Auch von den großen Bildern, in denen er als Epiker des Mönchtums die Legenden heiliger Klosterbrüder erzählt, sind vier — Scenen aus dem Leben des heiligen Bonaventura, die er 1629 für die Kirche dieses Heiligen in Sevilla malte — in außer-

spanische Galerien, nach Paris, Berlin und Dresden gelangt. Doch selbst diese Werke sind nur arme Paradigmen seiner Kunst. Erst wenn veröffentlicht ist, was in den Kirchen Sevillas und den Felsennestern Estremaduras sich birgt, wird Zurbaran für die Kunstgeschichte entdeckt sein.

6. Velasquez.

Ein Jahr nach Zurbaran wurde Velasquez geboren, und vielleicht verknüpft auch geistig gerade diese beiden das engste Band. Die meisten anderen Spanier schwelgten in tragischem Schmerz und wilder Verzückung. Bei Velasquez wie bei Zurbaran giebt es nichts Schwüles. Ihr Grundzug ist eine königliche Ruhe, ihr Unterschied nur, daß von den beiden Säulen des spanischen Staatswesens, Kirche und Grandentum, in Zurbarans Werken mehr die kirchliche, in denen des Velasquez mehr die ritterliche sich spiegelt.

Auch Velasquez hat Kirchenbilder gemalt. Es giebt eine Anbetung der Hirten von ihm und eine Anbetung der Könige, einen Crucifixus und eine Krönung der Maria. Er hat Landschaften gemalt, Historien wie die Uebergabe von Breda, antike Bilder wie die Borrachos und die Schmiede des Vulkan, den Mars und die Venus. Trotzdem denkt man wenig an diese Werke, wenn der Name Velasquez genannt wird. Man denkt an seine Porträts. Velasquez ist für uns der Hofmaler par eccellence. Der ganze entnervte, durch Familienheiraten degenerierte spanische Hof des 17. Jahrhunderts starrt aus seinem Werk wie aus einem Hexenspiegel entgegen. Kein Porträtmaler der Welt hat,

scheint es, ödere Aufgaben gehabt. Während bei Tizian und Rubens Fürsten mit Gelehrten und Künstlern, schöne Frauen mit Feldherren und Staatsmännern wechseln, kehren bei Velasquez in ermüdender Gleichförmigkeit immer dieselben Gestalten wieder. Obwohl seine Thätigkeit in Madrid 36 Jahre währte, malte er kaum ein Bild, das nicht vom König bestellt war. Zwei Reisen, die er 1629 und 1648/51 nach Italien machte, waren die einzigen Ereignisse, die ihm zeigten, daß es eine Welt außerhalb des Madrider Königsschlosses gab. Dieselben Mauern, die den Alcazar vom profanum volgus scheiden, umgrenzen seine Kunst. Und innerhalb dieser Mauern geschah so wenig wie in den Bergschlössern Ludwigs II. Selten sind fremde Fürstlichkeiten zu Gast. Von Würdenträgern, die bei Hofe erscheinen, ist außer dem Minister Olivares fast der einzige der Kardinal Gaspar Borgia, der 1636 in die spanische Hauptstadt zurückkam, nachdem er durch zelotisches Wesen sogar in Rom sich unmöglich gemacht. Sonst liebte Philipp IV. mehr mit Subalternen zu verkehren, an denen er hing wie der Herr am Hund. Seine Jägermeister, stramme Oberförster und Forstgehilfen, waren ihm lieber als Minister; die Zwerge und Narren lieber als Vernünftige. Es war so lustig, diese komischen alten Käuze mit Onkel und Vetter anzureden, so erhebend, neben einem blödsinnigen kleinen Ungeheuer die Gottähnlichkeit der Majestät zu fühlen.

Das sind also die Persönlichkeiten, die Velasquez zu malen hatte. Man sieht in dutzendfachen Varianten das bleiche, kalt phlegmatische Gesicht des Königs, sieht die Brüder Philipps IV., Carlos und Ferdinand, Män-

ner mit schmächtigen, blassen Gesichtern, langem habsburgischem Kinn und vorstehender Unterlippe, schlaffe, müde, ausdruckslose Gestalten, die schon alt waren, als sie geboren wurden; sieht Balthasar, den Kronprinzen, bei dessen Geburt Seine Majestät „so freundlich und content war, daß er alle Thüren öffnen und jedermann hineingelassen, derart, daß auch die gemeinen Sesselträger und Küchenbuben Ihro Majestät in ihren innersten Gemächern Glück gewünscht und die Hand zu küssen begehrt und solches allergnädigst erlangt". Weiter folgt der Minister des Königreiches, der Herzog Olivares, ein paar Jägermeister und die sinistre Reihe der Narren. Einer ist als türkischer Wüterich ausstaffiert. Einem anderen hat man den Spitznamen Don Juan d'Austria, des Großoheims Seiner Majestät, gegeben. Ein dritter steht auf der Bühne, um einen seiner Schwänke vorzutragen. Einer der Zwerge, der eine mächtige Hündin zur Seite hat, ist als vlämischer Grandseigneur kostümiert. Ein anderer, mit einem riesigen Folianten, beschäftigt sich mit genealogischen Studien. Einer grinst blödsinnig. Einer mit ungeheurem Wasserkopf blickt schlaftrunken aus leeren Augen. Und so wenig die Männer interessant, sind die Frauen schön. Sowohl Isabella von Bourbon und Marianne von Oesterreich, wie die Prinzessinnen Maria Theresia und Margarete gleichen in ihrem ungeheuerlichen Kostüm mehr chinesischen Pagoden als lebenden Wesen. Weder Koketterie giebt es noch Anmut, weder Schalkhaftigkeit noch freundliches Lächeln. Alles ist eisigem Stolz, unerbittlichem Ceremoniell geopfert. Wer den Blick zurückgleiten läßt in die Vergangenheit, sich der himm-

lisch schönen Weiber erinnert, die aus den Bildern der Venetianer uns anschauen, fühlt vor den Werken des Velasquez sich in eine Welt unheimlicher Phantome versetzt.

Wie kommt es, daß man trotzdem das Porträtwerk des Velasquez mit heiligem Schauer durchblättert? Daß, wenn man von ihm kommt, Rubens als Plebejer, van Dyck als parvenuhafter Geck erscheint?

Viel trägt zu dem imposanten Eindruck schon bei, daß bei Velasquez eine so fest umgrenzte Welt sich darbietet. Bei anderen Porträtisten wechseln die Eindrücke. Bald weilt man in der Gelehrtenstube, bald im Ballsaal, da auf dem Schlachtfeld, dort im Boudoir. Hier hat man das Gefühl, in einem weiten, einsamen Königsschloß zu stehen, dessen Parkettboden der Plebejer nur in Filzsocken betritt, einem Königsschloß, wo uralte Ahnenbilder ernst von den Wänden herniederblicken und greise Diener in goldgestickter Livree lautlos über weiche Teppiche schreiten.

Auch das Pathologische all dieser Menschen giebt ihren Bildnissen einen seltsamen Zauber. Sowohl die Bourbons wie die Stuarts, die auf den Bildnissen Rigauds und van Dycks erscheinen, sind noch vollblütig, gesund und kräftig. Sobald der Leibarzt eine Verdünnung der Säfte feststellte, haben sie aus einem fremden Fürstenhaus eine gesunde Amme geheiratet, die dem Stamm neues Lebensblut zuführte.

Die spanischen Habsburger, die sich durch jahrhundertelange Inzucht marode gemacht, sind fein und nervös, bleich und mager, von jener gebrechlichen Zartheit, die sich bei uralten Geschlechtern in den letzten

Erben vorfindet, mit denen der Stamm ausstirbt. Es liegt etwas Fascinierendes in der Verbindung der zwei Faktoren, aus denen diese Charaktere sich zusammensetzen: Krankheit und Ritterlichkeit, Verfall und erzwungene Willensstärke, schlappe Blasiertheit und die Gewohnheit der Anspannung. Alle sind sie müde und haben doch keine Zeit, müde zu sein. Alle möchten sie sitzen, und der Herrscherberuf erlaubt kein Sichgehenlassen. Nur Velasquez hatte Kinder zu malen mit so seidenartigem, aschblondem Haar und so großen, blauglänzenden Augen, die, während sie uns anblicken, sagen, daß das nächste Jahr ihr Todesjahr sein wird. Gerade weil seine Helden so fahle, entnervte, blutlose Menschen sind, wirken seine Bildnisse so überfeinert aristokratisch inmitten einer Zeit, die noch so kräftig war.

Weiter kann darauf hingewiesen werden, daß die Bildnisse des Velasquez anderen Zwecken als die Repräsentationsbilder des 17. Jahrhunderts dienten. Schon Ludwig XIV. war in gewissem Sinn ein demokratischer König, der — nicht zum Volk zwar — doch zu den „Edelsten der Nation“ herabstieg. Er hielt es für nötig, durch Glanz zu imponieren, lebte nach außen, zeigte sich leutselig. Es war ihm schon in seinem Gottesgnadentum bange. An den Grundpfeilern der spanischen Monarchie rüttelten solche Mächte noch nicht. Philipp IV. wäre, wenn er von einer Unzufriedenheit seines Volkes gehört hätte, ebenso erstaunt gewesen, wie der gute Kaiser Franz, als er 1848 auf die Meldung *seines* Adjutanten, es sei Zeit zum Fliehen, denn das *Volk stürme die* Hofburg, die überraschte Antwort gab:

„Ja, dürfen s' denn dees?" Für die Habsburger giebt es weder Volk noch Aristokratie. Sie sind noch Fürsten, denen der Minister knieend Vortrag hält, Fürsten, die unsichtbar über dem Volke schweben. Wohl war der spanische Hof der kostspieligste Europas. Die Livreen der Diener allein kosteten im Jahr 130000 Dukaten. Aber diese Ausgaben geschahen nicht zum Zwecke der Repräsentation. Sie waren selbstverständliche Dinge, die sich ein König leistet. Er lebt in seinem Palast. Die langen Gänge des Alcazar gestatten ihm, unsichtbar zwischen den entferntesten Punkten des Schlosses zu verkehren. Wenn er ausnahmsweise den Fuß auf den plebejischen Boden der Außenwelt setzt, vermeidet er die „Hurracanaille", sorgt dafür, daß ihn niemand sieht, läßt höchstens irgendwo sein in großen Buchstaben gemaltes Monogramm „Jo el rey" zurück, damit die Leute wissen, daß Gott allgegenwärtig ist. „Der spanische Hof", sagt ein gleichzeitiger Schriftsteller, „ist kein Hof im Sinn des französischen und englischen; er ist ein Privathaus und führt ein abgeschlossenes Leben."

Auch die Bildnisse des Velasquez waren also nicht bestimmt, von profanen Augen gesehen zu werden, hatten keine patriotische Mission zu erfüllen, nicht die Edelsten der Nation zu mahnen, daß über ihnen ein König schwebe. Sie waren Familienbilder, die an den Wänden des Alcazar, im Speisesaal entlegener Jagdschlösser hingen oder als Geschenke an die Verwandten in Wien geschickt wurden. Alles, was in anderen Ländern den höfischen Porträtstil kennzeichnet, war daher in Spanien nicht angebracht. Dort muß die Krone und das verschiedenste Beiwerk auf dem Tisch liegen,

um kundzuthun, daß hier ein König steht. Bei den Habsburgern bedarf es dieser Insignien nicht. Jeder, der das Bild sieht, weiß: das ist mein Bruder Philipp, das mein Onkel Ferdinand, das meine Base Marianne. Dort geben sich die Fürsten leutselig, huldvoll, oder sie setzen sich in imposante Positur, bewegen demonstrierend die Arme, nehmen, wenn sie zu Pferd sind, die Attitude des Feldherrn an, der sein Heer besichtigt. Die Habsburger haben das nicht nötig. Denn sie sind ganz unter sich. Weder brauchen sie durch Säule und Vorhang andeuten zu lassen, daß sie in Schlössern wohnen, noch brauchen sie ihre weiße Hand, ihre kostbare Toilette zu zeigen. Denn alle diese Dinge verstehen sich von selbst. Und Bühneneffekte, die man anwendet, um dem Volk zu imponieren, haben unter Verwandten keinen Zweck. Sie lassen sich malen in den Situationen, die für sie selbst die großen Momente des Daseins bedeuten: wenn sie Audienz erteilen — Gott weiß, welche Ueberwindung das kostet —, wenn sie in der Manège sind oder auf der Jagd. Ein Bild des Velasquez ist für sie dasselbe, wie für uns eine arme Photographie.

Man könnte nun sagen: also ist die Vornehmheit der Bildnisse des Velasquez gar nicht das Verdienst des Malers. Sie kommt auf Rechnung des Milieus. Doch wie wenig das zutreffen würde, zeigt ein Vergleich mit den Bildnissen, die Rubens während seines Aufenthaltes in Madrid von den gleichen Persönlichkeiten malte. Philipp IV., Isabella und Ferdinand sind dargestellt. Und man glaubt in der Münchener Pinakothek Menschen einer anderen Rasse gegen-

überzustehen. Philipp, bei Velasquez blaß und müde, der welke Ast eines uralten, saftlosen Baumes, ist bei Rubens ein frischer, behäbiger Herr. Isabella, bei dem Spanier kalt und ernst, erscheint als liebenswürdige, glückstrahlende Dame. Der Kardinalinfant Ferdinand, dort ein bleicher, langaufgeschossener junger Mann mit matten, fiebergeröteten Augen, ist ein robuster, genußfroher Prälat. Und hätte van Dyck sie gemalt, so würden sie nicht so polizeiwidrig gesund, aber desto eitler und stutzerhafter sein. Philipp würde mit seiner blaugeäderten, schwindsüchtigen Hand kokettieren und die Pose eines Adonis annehmen. Isabella würde zeigen, daß ihre seidene Robe sehr wertvoll ist und ihr Taschentuch aus echten Brüsseler Spitzen besteht. Don Ferdinand, der Kardinal, würde empfindsam warmäugig, wie um schöne Frauen zu bethören, aus dem Bilde herausschauen. Es wäre etwas elegisch Weiches und Geckenhaftes, eine aufdringliche Vornehmheit in die Bilder gekommen. Rubens sowohl wie van Dyck hätten in diese hocharistokratische Welt ganz fremde Züge hineingetragen. Velasquez konnte sie so vornehm sehen, weil er selbst zu ihr gehörte. Er lebte nicht nur inmitten des ältesten Adels von Europa, im Schlosse selbst, mit allen Ehrentiteln des Hofmannes überhäuft, sondern war auch einer altadeligen Familie entsprossen. So groß war sein Stolz auf einen alten Stammbaum, daß er seinen Vaternamen Silva, obwohl er zu den vornehmsten des Königreiches gehörte, ablegte und den seiner Mutter annahm, weil das der Name eines noch älteren Adelsgeschlechtes war. So sehr fühlte er sich als *altspanischer* Kavalier, als Hausmarschall Seiner

Majestät, daß er beleidigt war, wenn er als Künstler betrachtet wurde. Nichts, was an das Fach erinnern könnte, ist seinem Selbstbildnis der Uffizien beigefügt. Keine Palette hat er, nicht den Malerblick. Eisig stolz, ritterlich vornehm, steif und ernst wie ein spanischer Grande schaut er herab. Und aus diesem Bestreben des Velasquez, für einen Hofmann, nicht für einen Maler zu gelten, ist überhaupt die Eigentümlichkeit seines Stils zu erklären. Er ist von den zünftigen Malern durch eine ähnliche Schranke getrennt, wie Goethe, der Staatsminister, von den armen Litteraten.

Die Thätigkeit des Künstlers besteht nach den gewöhnlichen Begriffen darin, die Wirklichkeit zur Schönheit zu verklären. Sie legen ihren Modellen nahe, sich von der einnehmendsten, gewinnendsten Seite zu zeigen, setzen oder stellen sie so, daß sich gefällige Linien ergeben, bestimmen das Kostüm, suchen durch malerische Attituden die Bildnisse zu beleben. Als Maler lieben sie auch die Schönheit der Farbe. Rubens, als kräftiger Sanguiniker, spricht selbst in Bildnissen fortissimo, veranstaltet einen Farbenlärm mit blendenden, rauschenden Tönen. Rembrandt, als Meister des Helldunkels, bewegt sich in schummerigen, geheimnisvollen Harmonien, hat, als er die Nachtwache schuf, ein simples Regentenstück mit Märchenzauber umwoben. Oder sie fühlen sich als Virtuosen des Pinsels. Hals namentlich, als echter Sohn des kriegerischen Jahrhunderts, scheint mit dem Bewußtsein vor der Staffelei zu stehen, statt des Pinsels einen Husarensäbel zu führen.

Für Velasquez sind diese Dinge nicht vorhanden.

Es gilt für ihn, was Nietzsche über Voltaire schreibt: „Ueberall, wo es einen Hof gab, hat er das Gesetz des Gut-Sprechens und damit auch das Gesetz des Stils für alle Schreibenden gegeben. Die höfische Sprache ist aber die Sprache des Höflings, der kein Fach hat und der sich selbst in Gesprächen über wissenschaftliche Dinge alle bequemen technischen Ausdrücke verbietet, weil sie nach dem Fache schmecken. Deshalb ist der technische Ausdruck und alles, was den Specialisten verrät, in Ländern einer höfischen Kultur ein Flecken des Stils.“ Für Velasquez war alles, was den Spezialisten der Palette verraten konnte, ein Flecken des Stils.

Vor allen koloristischen Extravaganzen hat er instinktiven Abscheu. Weder hat er blendende Farben wie Rubens, noch Helldunkeleffekte wie Rembrandt, noch kennt er überhaupt eine interessante Beleuchtung. Er malt nur den kühlen Silberton des einfachen Tageslichtes. Seine koloristische Enthaltsamkeit ist so groß, daß in der Zeit der Asphaltmalerei von ihm gesagt wurde, er habe das Wesen der Farbe nicht begriffen, denn alle seine Bilder seien monochrom. Wie die Farbe, verleugnet er den Pinsel. Keine Skizze, nichts geistreich Improvisiertes giebt es von ihm. Wirken bei Hals die Pinselstriche wie Säbelhiebe, so merkt man bei Velasquez nichts von der Mache. Die Wirkung ist erzielt, ohne daß die Mittel sich verraten. Mit nichts, mit dem bloßen Willen pflege Velasquez seine Bilder zu malen, schrieb Mengs.

Auch sonst kennt er keine „künstlerischen Rücksichten“. Er *fühlt sich* als Offizier in der „Uebergabe

Bredas", und nichts kann ihn veranlassen, aus malerischen Gründen vom Exerzierreglement abzuweichen. Er fühlt sich als Oberlandjägermeister in seinen Jagdbildern und giebt daher keine freien Improvisationen wie Rubens, sondern streng historische Dokumente der Waidmannsthaten Philipps IV. Er fühlt sich als königlicher Stallmeister in seinen Reiterbildnissen und fragt deshalb gar nicht, ob eine Attitude künstlerisch schön ist. Alles muß richtig sein, der Kritik des gewiegtesten Sportsmannes Stand halten: tadellos der Sitz der Reiter, die Gangart der Pferde so, daß nichts gegen die hohe Schule verstößt. Ebenso ist er in seinen Audienzbildern Ceremonienmeister, nicht Maler. Ueber seinem Schaffen schwebt kein Schönheitsideal, sondern das Reglement der spanischen Etikette. Er, der mehr als jeder Veranlassung gehabt hätte, ein Kostüm zu ersinnen, das ihm Freiheit und malerischen Schwung gestattete, hält sich nicht nur strikt an das Gegebene, sondern behandelt die Toilette mit einer fachmännischen Kenntnis, als sei er Vorstand der königlichen Civil- und Militärgarderobe gewesen. Noch weniger wird einer schönen Linie zu liebe von den Vorschriften des Hofmarschallamtes abgewichen. Mögen diese Bestimmungen unnatürlich sein — sein Ziel ist nur, dies Unnatürliche in denkbar größter Richtigkeit zu malen. Jeder Verstoß gegen die Satzungen des Hofceremoniells würde ihm als plebejische Geschmacklosigkeit erscheinen.

Aus diesem strengen Festhalten an der Hofetikette ergiebt sich die feudale Wirkung der Bilder. All die schönen Gesten, all die kunstvoll drapierten Vorhänge, die man auf anderen höfischen Bildnissen sieht, werden

als billige Clichéschönheit empfunden. Eine unverfälschte aristokratische Schönheit herrscht bei Velasquez. Gerade weil er keine Künstlereinfälle in diese Welt des Uradels hineintrug, spiegelt in seinen Bildern das Wesen altspanischer Majestät so überwältigend sich wider. Sie scheinen Werke, die gar kein Einzelner, sondern der Geist des Royalismus geschaffen.

7. Murillo.

Als Velasquez 1660 starb, wurde sein Leichenbegängnis wie das eines Granden gefeiert. Der ganze Hof, die Ritter aller Orden wohnten den Feierlichkeiten bei. Man begrub mit ihm die Madrider Kunst.

Nach dem Tode des Meisters arbeitete in Madrid noch Battista del Mazo, der oft die Wiederholungen der Bildnisse seines Schwiegervaters ausführte und außerdem durch eine Ansicht von Saragossa bekannt ist, das einzige Landschaftsbild, das in Spanien gemalt wurde. Hofmaler, der Erbe von Velasquez' Aemtern und Titeln wurde Juan Carrenno de Miranda. Kein sehr glückliches Los. Denn den Todeskampf, die letzten Zuckungen der spanischen Habsburger hatte er zu malen. Marianne von Oesterreich, die Regentin, die auf Velasquez' ersten Bildern noch einen Anflug ihrer Wiener Feschigkeit bewahrte, ist nun ganz bigotte Betschwester geworden. Ein schwarzgebundenes Breviarium hält sie; aller Kleiderprunk ist gefallen, der Juwelenschmuck abgelegt, das Haar unter dunkelm Witwenschleier begraben. Dann ward für Carrenno Carl II., was für Velasquez Philipp gewesen. Dieselben *bleichen* Wangen, denselben Unterkiefer, dasselbe

weiche blonde Haar, das Velasquez so oft gemalt, hatte er zu malen. Nur die blauen melancholischen Augen sind nicht mehr die gleichen. Sie blicken ausdruckslos, blöd und leer wie die des Ninno de Vallecas, jenes Wasserkopfs, der die Reihe der Narrenbildnisse des Velasquez abschließt. Die habsburgische Familientragödie ist zu Ende.

Nur in Sevilla lebten um diese Zeit noch große Meister. Die spanische Kirchenmalerei sprach ihr letztes Wort.

Wenn bei irgend einem, ist bei Alonso Cano zu bedauern, daß die spanische Kunstgeschichte noch so wenig erschlossen ist. Er muß eine interessante Persönlichkeit gewesen sein, dieser „junge Mensch mit den funkelnden Augen, dem auffahrenden Wesen und den Kavaliersmanieren, dessen Degen allezeit aus der Scheide flog“. Zusammen mit Melzi, Savoldo und Boltraffio gehört er in die Gruppe derer, die man die „Aristokraten der Kunstgeschichte“ nennen möchte. Rechnet man hinzu, daß er aus der südlichsten Stadt des Landes, aus Granada, stammte, so ergiebt sich die Mischung von südlichem Brio und stolzer Ritterlichkeit, die so bestrickend aus seinen Werken spricht. Man denkt vor seinen Bildern an Kavaliere, die sich duellieren, an Kartellträger und Sekundanten, an Rapiere, Florette und Säbel. Und die Frau, um die gekämpft wird, heißt Maria oder Therese oder Agnes. Die spanische Heiligenmalerei ist unter Canos Händen ritterlicher Minnedienst geworden. Jeder Besucher der Berliner Galerie kennt sein wunderbares Bild der heiligen Agnes, der *Patronin der Keuschheit,* der Gottesbraut, die mit großen

braunen andalusischen Augen staunend ins Unendliche starrt. Jeder Besucher der Münchener Pinakothek kennt die „Vision des Antonius", jene Maria, die stolz wie eine Venus victrix und zart wie ein Tanagrafigürchen herniederblickt auf den blassen Mönch, der, das Jesuskind im Arm, in schwärmerischer Verzückung zu ihr aufschaut. Das ist keine Kirchenmalerei. Es sind Liebeslieder, wie sie die ritterlichen Sänger des Mittelalters an ihre liebe Frouwe richteten. Wie apart sitzt das Krönchen auf dem winzigen herben Kopf der Madonna; mit welch exquisitem Geschmack hat er den Schleier, den Perlenschmuck, die Palmen und Lilien geordnet! Oder er zeigt Maria, wie sie, das Kind auf dem Schoß, in nächtlicher Landschaft träumt. Keinen Nimbus hat sie, sondern die Sterne des Himmels fügen hinter ihr sich zu strahlendem Kranz zusammen. Oder die Grablegung ist gemalt. Nicht die irdischen Freunde des Herrn haben, wie auf früheren Bildern, um die Gruft sich geschart; Engel mit leuchtenden Fittigen sind herniedergeschwebt, den bleichen Körper zu stützen.

Von Juan Parejas ist für den spanischen Naturalismus besonders das Bild des Madrider Museums bezeichnend, das die Berufung des Matthäus zum Apostelamt darstellt. Uhde und Jean Beraud sind in der Verquickung des Modernen mit dem Biblischen nicht weiter gegangen. Hatte das Cinquecento alle Porträtfiguren aus kirchlichen Bildern verbannt, so läßt die Zeit der Gegenreformation das Ueberirdische unvermittelt in die irdische Welt hereinragen. Das Zimmer eines Zollamtes ist gemalt, wo spanische Herren im Kostüm des 17. Jahrhunderts sitzen. Und in dieses Zimmer tritt

ein fremder Herr in schlichtem Gewand, Christus, herein. Auch Claudio Coellos Bild des heiligen Ludwig zeigt, wie das 17. Jahrhundert unter gänzlicher Nichtbeachtung des 16. auf die fromme Zeit des Quattrocento zurückgreift. Vorn ein Fürst in der ritterlichen Tracht der Epoche. Dahinter die heilige Familie, in der Luft jubilierende Engel. Daß Matteo Cerezo in seinem Hauptwerk nicht das Abendmahl, sondern die Jünger in Emaus darstellte, kennzeichnet gleichfalls die veränderten Anschauungen. Mehr als die Darstellung eines geschichtlichen Vorganges entsprach dem mystischen Sinne dieser Zeit das Thema, wie Christus als Geist unter die Jünger tritt. Oder er malt in einem Werk, das seltsam an das Bild eines großen Idealisten unserer Tage, an Watts' „Liebe und Leben" anklingt, den Schutzengel, der das Kind durchs Leben geleitet, also die Tobiaslegende der Savonarolazeit in neuer Prägung.

Murillo zieht alle diese Fäden in seiner Hand zusammen, hat das Erbe des spanischen Kunstbesitzes angetreten.

Lebensgroße Volksstücke, wie sie seit Riberas Tagen die spanischen Maler beschäftigten, bilden auch zu seinem Oeuvre die Einleitung. Ja, an die Betteljungen der Münchener Pinakothek denkt man in Deutschland besonders, wenn der Name Murillo genannt wird. Da kauern ein paar Buben würfelnd an der Straßenecke, dort zählen kleine Obstverkäuferinnen ihre Barschaft oder braune Rangen halten in schmutzigem Gewinkel ihre aus Melonen und Brotrinden bestehende Mahlzeit. Und wie Ribera ist Murillo in solchen Bildern ein Stilllebenmaler sondergleichen. Den Sammet der Pfir-

siche, den blauen Reif der Weintraube, das Fell der Melone, die gelbe Schale der Orange, die saftigen Sprünge mürben Obstes, die irdenen Krüge und geflochtenen Körbe malt er mit einer Stofflichkeit und koloristischen Noblesse, wie sie von späteren Stilllebenmalern kaum Chardin hatte. Eines dieser Volksstücke, die Gallegas, verrät sogar, daß es Courtisanen im kirchlich strengen Spanien gab.

Im Ton solcher Volksstücke sind auch seine Bilder aus der Jugendgeschichte Christi und der Maria gehalten. Bei der Anbetung der Hirten malt er wie Ribera sonnenverbranntes armes Volk, das sich neugierig um die Wiege schart, und fügt wie dieser ein ganzes Stillleben von Töpfen, Strohbündeln und Tieren hinzu. Ist die heilige Familie dargestellt, so führt er in die schlichte Werkstatt eines Zimmermanns, wo Maria an der Garnwinde sitzt und Joseph von der Arbeit ausruhend dem Kinde zusieht, das mit einem Vögelchen und einem Hündchen spielt. Auf dem Bilde der Erziehung der Maria trägt Elisabeth das Kostüm des 17. Jahrhunderts, und Maria sieht aus, wie eine Prinzessin des Velasquez.

Ein ganzer Cyklus solcher Volksstücke war in dem Hospital von Sevilla vereinigt. Wie Rafael im Vatikan die Philosophie der Renaissance gemalt hatte, schilderte Murillo die Ethik der Gegenreformation: die Werke der christlichen Nächstenliebe und die Segnungen des Almosens. Die Speisung der Hungrigen interpretiert er durch das biblische Wunder der Vermehrung der Brote, die Tränkung der Durstigen durch Moses, der in der Wüste den Wasserquell aus dem Felsen

schlägt, die Heilung der Kranken durch die Geschichte vom Gichtbrüchigen am Teich Bethesda, den Samariterdienst durch den heiligen Juan de Dios, der einen auf der Straße niedergefallenen Armen dem Hospitale zuschleppt, die Gastfreundschaft durch die Geschichte vom verlorenen Sohn, der wieder Aufnahme im Vaterhaus findet, die Krankenpflege durch die heilige Elisabeth. Das Bild des Prado, wie der heilige Thomas von Villanueva Almosen spendet, und das der Münchener Pinakothek, wie der heilige Johannes de Dio einen Lahmen heilt, sind weitere Beispiele dieses philanthropischen Naturalismus.

Irdisches und Ueberirdisches klingen in anderen Werken durcheinander. Manches in dem Bild der Geburt der heiligen Jungfrau — das Wochenbett mit der Wöchnerin, den Arzt, die Hebamme und die Gevatterinnen, die zum Besuche kommen — könnte ein Realist wie Ghirlandajo gemalt haben. Aber unter die Mägde, die das Bad der Neugeborenen bereiten, mischen sich geschäftig die Englein des Himmels. Bei der Verkündigung glaubt man in die Dachluke einer Näherin zu blicken. Ein Korb Wäsche steht vor Maria. Oben aber hat der Himmel sich aufgethan; Gottvater, von einem Engelreigen umgeben, schaut hernieder.

Die Wandlung, die die Typen damals durchmachten, zeigt sich in diesem Bild besonders deutlich. In der Renaissance war Maria die machtvolle Königin. Hier ist sie ein einfaches andalusisches Mädchen. Und namentlich, sie ist jünger als auf Bildern der früheren Zeit. Indem man sie so kindlich darstellt, so nonnenhaft blöd und scheu, betont man desto mehr das Dogma

der unbefleckten Empfängnis. Nicht als Mutter soll sie erscheinen, sondern als himmlisches Medium, als jungfräuliche Trägerin des Gottessohnes. Mit dieser dogmatischen Anschauung, die nicht gern das Verhältnis der Mutter zum Kind berührt, hängt auch zusammen, daß zuweilen — was früher nie geschah — Joseph an die Stelle Marias tritt. Eine Lilie hält er als Zeichen seiner Unschuld im Arm, und das Christkind steht mit der Bewegung des Noli me tangere auf seinem Schoß. Selbst in Marienbildern sind die beiden Gestalten selten in Beziehungen zu einander gesetzt. Sie blicken ernst aus großen, tiefen Augen herab. Hatte die Renaissance das Madonnenbild zu einer Familienidylle gemacht, so greift die Gegenreformation auf das mittelalterliche Mosaik zurück. Nur aus den dunkeln ahnungsvollen Augen, die auf den Betrachter sich richten, soll sich die Stimmung der Bilder entwickeln.

Auch wenn Christus allein erscheint, bleibt er fast immer das Kind. Er wandelt gedankenvoll durch einsame Steppen, rastet — das Lamm zur Seite — auf den Trümmern der Heidenwelt, führt, den Hirtenstab in der Hand, als guter Hirte die Lämmer durch den dunkeln Wald, trifft in der Wüste mit dem kleinen Johannes zusammen. Nicht als Mann darf er erscheinen, der aus eigener Kraft zum Propheten geworden. Das Mysterium ist um so größer, wenn in einem Kind, das noch nicht denken kann, der heilige Geist sich offenbart.

Nun folgen die vielen Werke, mit denen er sein eigenstes Gebiet, das der Wundererscheinungen, der Ahnungen und Träume betritt. Der heilige Franciscus

hat vor dem Crucifixus gebetet. Da löst sich der Arm Jesu vom Kreuzesstamm und legt sich dem Verzückten auf die Schulter. Oder ein kinderloses Ehepaar will eine fromme Stiftung machen. Doch sie wissen nicht, wie und wo. Da erscheint ihnen nachts in schneeweißem Gewande Maria und weist auf die Schneefläche des Esquilin. Im nächsten Bild knieen sie vor dem Papst und erzählen die Vision. Rechts zieht eine Prozession nach dem neuen Gotteshaus hin. Einem andalusischen Bettelmönch, dem heiligen Diego, ist die Engelküche des Louvre gewidmet. Der war ein so frommer Mann und sehnte sich so nach dem Himmel, daß er während des Gebetes sich in die Luft erhob. Das geschah auch eines Tages, als das Kloster hohen Besuch erwartete und Diego Küchenmeister war. Als ein Ordensbruder und zwei Kavaliere in der Thür erscheinen, um nach dem Koch zu schauen, hängt er wie festgenagelt in der Luft. Als gute Heinzelmännchen sind die Engel vom Himmel gekommen und haben die Arbeit des frommen Bruders gethan.

Doch nicht nur die Engelein helfen den Guten. Auch Maria steigt zu ihren Verehrern herab und bringt ein feines odeur de femme in die Zellen der Cölibatäre. Dem Sankt Bernhard namentlich erscheint sie gern, wie sie schon ehedem zur Zeit Savonarolas gethan. Und wenn sie nicht selber kommt, schickt sie das Kindlein. Der alte Sankt Felix macht einen Bettelgang, da kommt es hernieder vom Himmel und giebt sich ihm zum Kuß in den Arm. Noch lieber als diesen verwitterten grauen Bettelmönch besucht es den feinen *jungen Antonius*. In dessen Zelle hörte man oft

Stimmen flüstern, und wenn gefragt wurde, wer da sei, antwortete der Mönch: das kleine Christkind ist zu Besuch. Das hat Murillo in vier Bildern behandelt. Erst wie Antonius, ganz ins Gebet versunken, gar nicht merkt, daß das Christkind auf dem Buche sitzt. Dann wie er aufblickt, und zitternd vor Begierde den warmen rosigen kleinen Körper umarmt.

Die Concepcionen bilden den Abschluß von Murillos Werken. Gerade in Spanien war das Dogma der Ueberschattung Mariä durch den heiligen Geist in den Mittelpunkt des Kultus getreten. Alle Maler Sevillas hatten das christliche Mysterium gefeiert. Keiner that es häufiger als Murillo. Nicht auf Wolken, wie auf italienischen Assunten, wird Maria emporgetragen. Ruhig schwebt sie im Aether, der von leuchtendem Gold wie von befruchtendem Sonnenstaub gefüllt ist. Auch nicht begeisterungsvoll sehnsüchtig wie auf italienischen Bildern blicken ihre Augen. Sie schauen staunend wie die eines Kindes, das in den Lichterglanz der Christnacht blickt.

An künstlerischen Qualitäten sind alle diese Werke sehr ungleich, und die Schwärmerei für Murillo ist überhaupt nicht mehr so groß wie früher. Im Beginn des Jahrhunderts, als durch die napoleonischen Kriege ein Teil seiner besten Bilder ins Ausland kam, bedeutete der Name Murillo alles: Andacht, Schönheit, Liebe, Verzückung. Er war der erste Spanier, den man kennen lernte, und sein Erscheinen war daher die Entdeckung einer neuen Welt. Später, als seine Vorgänger bekannt wurden, büßte er manchen seiner Ruhmestitel ein. Seine Kunst erscheint vielfach

als eine Verweichlichung und Entnervung der alten spanischen Mannhaftigkeit, als eine Uebersetzung des spanischen Idioms in eine allgemeine Weltsprache. Weder hat er die Ritterlichkeit Canos, noch die Gewalt Zurbarans, noch die wilde Kraft Riberas. Er hat das Mittelmaß, das allgemein Verständliche, eine weichliche, schmeichelnde Süßigkeit, verhält sich zu seinen Vorgängern ebenso wie in Rom Rafael zu Michelangelo und Leonardo.

Teils erklärt sich diese milde Freundlichkeit daraus, daß Murillo einem jüngeren Geschlechte angehört. Durch die Werke der ersten geht Kampfstimmung. Sie leben in den Stoffen, die sie schildern. In glühender Leidenschaft verkünden sie die Lehren des Christentums, kämpfen in fieberhafter Erregung gegen den Paganismus der Kirche, führen Martyrien und Visionen unter Finsternis und Blitzen vor. Murillo vollendete das Zeitalter. Der wild sprudelnde Quell ist zum sanften Strome geworden. Was die anderen erregt hatte, ist ihm nur Stoff für elegante Bilder. Nie rauh und rücksichtslos, herb und puritanisch ist er, sondern pikant, gefällig und reizvoll. Der Chic hat sich des Kirchlichen bemächtigt und aus den Heiligen, die anfangs so drohend waren, zierliche Nippfiguren gemacht. Seine weiche, träumerisch zarte Malerei gleicht einem schönen Sommerabend, wenn ein Gewittersturm vorübergegangen und eine ruhige Sonne am Horizont die Erde in rosige Strahlen hüllt.

Anderenteils berührt er auch deshalb weniger schroff, weniger „spanisch“ als seine Vorgänger, weil die Welt, für die er arbeitete, nicht durch so enge Mauern be-

grenzt war. Velasquez war der Maler des Hofes, Zurbaran der Maler der Mönche. Die Welt des einen war der Alcazar, die des andern das Kloster. Murillo arbeitete für die gebildeten Kreise der Großstadt. Gemalte Wohlthätigkeitskonzerte könnte man die Bilder des Hospitals von Sevilla nennen, in denen er den Begüterten die Mühseligen und Beladenen ans Herz legt. Wie ein Vorgang aus der gutbürgerlichen Gesellschaft wird die Rückkehr des verlorenen Sohnes gegeben. Diese Rücksicht auf den Geschmack der Bourgeoisie, die keine Dinge zu sehen wünscht, die andere als angenehme Empfindungen hervorrufen, hat ihn nie verlassen. Könnte man Zurbaran und Ribera in ihrer rauhen Wahrheit mit Flaubert und Zola vergleichen, so berührt Murillo in seiner Wohlerzogenheit sich mit Ohnet oder der Marlitt. Wohl schleppen auf einem seiner Hospitalbilder Kranke auf Krücken sich heran. Einem Knaben werden die Kopfgeschwüre gewaschen. Ein Mann hat sein Knie entblößt und zeigt den Knochenfraß seines Schienbeins. Doch dieses Düstere ist nur da, damit die Schönheit und Güte der zarten Samariterinnen desto heller strahlt. Den schönsten Mädchen Sevillas, jenen braunen schwarzäugigen Kindern, die Merimée in Carmen beschreibt, weist er die Rolle der Madonna zu. Selbst seine Betteljungen ähneln nicht dem rauhen schmutzigen Gesindel Riberas. Er beschneidet und glättet ihnen die Nägel, macht sie so salonfähig, daß auch der gern die gemalten betrachtet, der die Berührung der lebendigen meidet. So erklärt sich, daß die Bilder schon zu einer Zeit als Meisterwerke galten, als sonst solche Stoffe noch ästhetisch verpönt

waren. So erklärt sich, daß gerade Murillo zu Beginn des Jahrhunderts in so weite Kreise den Geschmack für spanische Malerei trug. Alle anderen waren so herb, so aristokratisch, so zugeknöpft. Murillo, der Maler der altspanischen Bourgeoisie, sprach auch zu der des 19. Jahrhunderts die verständlichste Sprache, gewann die Herzen durch die nämlichen Qualitäten, die vorher Palma vecchio, später Angelika Kaufmann, Fritz August Kaulbach und Nathanael Sichel zu den Lieblingen ihrer Epoche machten.

Nach ihm kam nur noch José Antolinez, ein weicher, ein wenig süßlicher und koketter Maler, dessen Lieblingsdarstellungen blonde Magdalenen und heilige Jungfrauen in der Himmelsglorie waren. Beim jüngeren Herrera ist die spanische Religiosität zur reinen Theaterempfindung geworden. Ein Weltkind, schaltet er mit den Gestalten des Kultus ebenso operettenhaft, wie einst in Italien Filippino Lippi. In Rosenduft und Veilchenblau ist alles aufgelöst. Mit der Miene des Don Juan schwebt Hermengild empor. Der letzte Spanier, Juan de Valdes Leal, der dämonisch düstere Meister, ist kaum mehr in diese Zeit zu rechnen. Das Bild von ihm mit den Särgen und verwesten Leichen, über die eine Hand aus dem Gewölbe eine Wage hält, kündigt schon die grausigen Radierungen an, die im nächsten Jahrhundert Goya schuf.

III. Flandern.

8. Rubens.

Von Spanien führt der Weg nach Flandern. Denn Flandern war im 17. Jahrhundert eine spanische Provinz. Gerade hier hatten die Religionskriege gewütet. 1566, das Jahr des Bildersturmes, bezeichnet den Höhepunkt protestantischer Macht. Psalmen singend zogen die Puritaner durch die Straßen, drangen in die Dome und Klöster, verbrannten und zerstörten, was sie an Kunstwerken fanden. In drei Tagen waren 400 Kirchen und Kapellen verwüstet, die Straßen mit zerschlagenen Marienbildern, den ehrwürdigen Erzeugnissen flandrischer Kunst, bedeckt. Darauf folgte der Rückschlag. Die konservativen Elemente trennten sich von den Stürmern und Drängern. Alba erschien in Brüssel und nahm das Land in seine eisernen Fäuste.

Flandern wurde im Norden die feste Burg des Jesuitismus. Spanische Hofluft wehte über den Boden. Der Erzbischof Albert und seine Gemahlin Isabella, die Tochter Philipps II., die das Land als Lehen der spanischen Krone verwalteten, errichteten aller Orten Kirchen und Klöster. Scharen ausländischer Priester ließen wie ein schwarzer Heuschreckenschwarm sich nieder.

Man würde also in Flandern eine ähnliche Kunst wie in Spanien erwarten: eine Kunst, die düsteren Fanatismus mit dem heißen Odem schwärmerischer Glaubensinbrunst eint. Doch das Gegenteil findet man. Die Kirchen haben nicht die schwüle Stimmung, das mystische Halbdunkel, das in den spanischen herrscht. In riesige Prunksäle glaubt man zu treten. Ueppig festlicher Glanz, goldschimmernder Luxus strömt entgegen. Und inmitten dieses strahlenden Festgepränges hängen ebenso üppige, lärmend rauschende Bilder. Dort düster braune, hier leuchtend rote, jubilierende Farben. Dort Askese und Schwärmerei, hier sinnliche Berauschung; dort weltabgewandte Mystik, hier safttriefende Lebenskraft; dort die Abtötung des Fleisches, hier vollblütiges, von Gesundheit berstendes Epikuräertum.

Fast unbegreiflich erscheint das nach der puritanischen Prüderie, mit der die Gegenreformation begann. Damals wurde den Künstlern verboten, Nacktes darzustellen, damit sie „Gott nicht beleidigten und den Menschen ein schlechtes Beispiel geben". Selbst die geschlechtslose Nacktheit auf Michelangelos Jüngstem Gericht erschien so anstößig, daß die Gestalten bekleidet wurden. Auf den Bildern der flandrischen Maler fluten nackte Menschenleiber daher, und diese Leiber sind fett, quammig, quappig. Die Kunst der Gegenreformation, die mit dem Verbot des Nackten begann, endete mit der Apotheose des Fleisches. — Anfangs wurden die antiken Statuen aus der Oeffentlichkeit verbannt oder — soweit sie nicht nackt waren — durch Veränderung der Attribute in christliche Heilige verwandelt. Die Künstler mieden ängstlich, das Gebiet der Antike zu betreten. Die flan-

drischen Maler verkehren fast mehr mit den Göttern und Göttinnen des Olymp als mit den Heiligen der Kirche, verwenden Antike wie Christentum, jubelnde Hymnen auf das Fleisch zu singen. Und vor kein Inquisitionstribunal ruft sie die Kirche, wie sie mit Paolo Veronese es gethan, sondern giebt lächelnd ihren Segen. Der Katholicismus der Gegenreformation, anfangs so unerbittlich starr, wird in Flandern eine lustige Religion, die nicht für die Seele nur, auch für die fleischlichen Bedürfnisse ihrer Kinder sorgt.

Man kann zur Erklärung dieser seltsamen Erscheinung darauf hinweisen, daß der Geist der Gegenreformation in Flandern mit dem sinnlichen Temperament eines derben genußfreudigen Volkes zu rechnen hatte. Doch in erster Linie kommt der Zeitunterschied in Betracht. Die Kunstentwickelung von 1560 bis 1650 illustriert die Geschichte der Gegenreformation. Anfangs, als die Reform begann, war die Kirche in Gefahr. Jetzt ist ihre Herrschaft glanzvoller als je wiederhergestellt. Aus der ecclesia militans ist die ecclesia triumphans geworden. Namentlich die Unterwerfung Flanderns war ein erstaunliches Ergebnis zielbewußter jesuitischer Thatkraft. Dieser Triumph des Katholicismus spiegelt in den Werken der Barockzeit sich wider. Durch Kampf zum Sieg. Erst zu Caravaggios und Riberas Zeiten waren die Bilder ernst, finster, trotzig. Jetzt sind sie festlich, jubelnd, repräsentierend. Mit klingendem Spiel zog der Jesuitismus, seinen Sieg verkündend, durch Flanderns Gaue. Er fürchtete die Kunst nicht. Denn sie hatte ihm bei seiner Bekehrungsarbeit wichtige Dienste geleistet. Schneller als das

Schwert es vermocht hätte, hatte man die Geister gewonnen, indem man dem puritanischen Eifer der Bilderstürmer den benebelnden Pomp katholischen Festgepränges entgegensetzte. Auch der Humanismus, dessen Ausschreitungen einst den Anstoß zu der großen Bewegung gaben, war nicht mehr gefährlich. Die Kirche gewann nur, wenn sie wieder als Beschützerin der Wissenschaften sich zeigte. So tritt die Gegenreformation, nachdem sie anfangs sich in Gegensatz zur Renaissance gestellt, nun das ganze Erbe hellenischen Renaissancegeistes an.

Der Maler, dem die Erbschaft in den Schoß fiel, heißt Rubens. Er war im Großen, was im 15. Jahrhundert Ghirlandajo, im 16. Rafael war. Nicht zu den suchenden Geistern gehört er, die neue Probleme aufwerfen, nicht zu denen, deren Werke Seelenbekenntnisse sind. Er gehört zu den Künstlern, die das Ergebnis einer langen Kunstentwickelung zusammenfassen. Und wenn in Veronese die Renaissance, in Murillo die Gegenreformation ausklingt, war es Rubens' That, daß er diese beiden, bisher getrennten Welten, Gegenreformation und Renaissance versöhnte.

Die Kunst der Gegenreformation war, gerade weil sie die Sinnlichkeit verfehmte, in den Distrikten der Seele angelangt, wo sich die widernatürliche Vegetation der Gedanken verzweigt. Sie ist pervers, die Sinnlichkeit des Antonius, der das Christkind umarmt; pervers, die Sinnlichkeit des Mönches, der die unbefleckte Maria anschwärmt. Nach diesem Zustand hysterischer Ueberreizung führte Rubens der Kunst wieder den hellenischen Sensualismus, die Gesundheit zu. Sein gan-

zes Schaffen ist wie eine große Reaktion auf das Dogma der unbefleckten Empfängnis. Die Gegenreformation hatte aus dem Sinnlichen etwas Uebersinnliches gemacht. Rubens reißt ihr die Tartuffemaske vom Gesicht, führt die Sinnlichkeit auf ihr eigenes Gebiet zurück. Es ist kein Zufall, daß er so gern die Leidenschaften der Tiere malt: Löwen, Tiger und Leoparden, Eber und Wölfe. Denn er hat selbst etwas von einem schönen, kraftstrotzenden Tier, steht wie ein Zuchthengst neben Wallachen. In eine Zeit überhitzter Phantasiethätigkeit sprengt er wie ein Centaur herein, wie eines jener Urweltswesen, die mit dem Menschenkopf den Pferdeleib, die ganze Kraft, Wildheit und sinnliche Begehrlichkeit des Tieres einen. Statt der Entsagung malt er die Leidenschaft, statt der psychischen Ekstase die überschäumende physische Kraft. Den erregten Visionen der Frömmler setzt er die gesunden Begierden der Tiere, der spirituellen Erotik der Theresa von Jesu den Sinnenrausch des Naturmenschen entgegen. In dem Lande, wo die Religion das meiste Blut hatte fließen lassen, feiert ein Maler die ewige Zeugungskraft der Natur. Sein Auftreten bezeichnet in der Geschichte der Malerei einen ähnlichen Moment, wie ihn die Kunst hundert Jahre vorher durchmachte, als auf die Askese der Savonarolazeit der Triumph der Sinnlichkeit folgte. Nur erscheinen alle Werke von damals zahm und gesittet gegenüber der Orgie, die nun begann. Gerade die unfruchtbaren seelischen Exaltationen, in die der Neukatholicismus verfiel, hatten die Sinnlichkeit fieberhaft erregt. Darum ist es jetzt, als sei plötzlich ein Hafenwerk zerstört, so elementar schäumt sie auf, alles

überflutend und niederreißend, mit der Kraft der Naturgewalt.

Die Kirmes des Louvre und jene Gesellschaftsstücke, die er „Conversations à la mode" genannt hat, enthalten die Einleitung seines Oeuvre. Auf dem Kirmesbild haben Männer und Weiber, nicht in der Wirtsstube oder vor der Thür des Wirtshauses, sondern auf weitem offenen Feld sich zu einer wilden Orgie vereint. Da hat einer in wüstem Tanz den Arm um den Bauch eines Weibes geschlungen, dort hebt einer seine Partnerin johlend empor, dort klammert sich einer an sie, preßt sie mit Arm und Bein, mit Brust und Mund, dort hat ein anderer seine Tänzerin niedergeworfen. In den vornehmen Kreisen geht es gesitteter zu, doch das Thema ist gleichfalls die Liebe. Vor einer Fontäne mit einer weiblichen Statue, deren vollen Brüsten dicke Wasserstrahlen entquellen, haben Damen und Herren sich niedergelassen. Da hält sich ein Paar tanzbereit umschlungen, dort spielen junge Männer die Laute, dort kommen schöne Frauen, von Amoretten umgaukelt, heran. Die Santa Conversazione der Renaissance ist zur Conversation à la mode geworden. Und mit diesen beiden Bildern kennt man den ganzen Rubens. So wie diese Menschen sind, wollten sie ihre Heiligen. Obwohl Rubens' Thätigkeit alle Gattungen der Kunst umfaßte: Religiöses und Mythologisches, die Landschaft, das Bildnis und Tiere, hält doch e i n Band alles zusammen: die warmblütige lodernde Sinnlichkeit, die alles durchwogt. Nachdem man so lange sich in hysterischer Sehnsucht verzehrt, war das Bedürfnis, mit urkräftigem Behagen quammig quap-

piges Fleisch in die Arme zu schließen, so riesengroß, daß bei aller scheinbaren Verschiedenheit der Bilder das Thema im Grunde stets das nämliche ist: die Apotheose des Fleisches.

Sehr erbauliche Eigenschaften sind demnach in Rubens' religiösen Bildern nicht zu suchen. All die zarten, feinen Empfindungsnuancen, die die alten Meister in solche Werke hineinlegten, sind ihm fremd. Nur den Sinn für das Derbe hat er, für das Massige, sinnlich Strotzende. Wo man sonst gewohnt ist, Stimmung und Seele zu finden, sieht man bei Rubens nur athletische Schaustellungen und fettes Menschenfleisch. All seine heiligen Frauen sind so fleischgewaltig, haben so fett ausladende Formen, daß man wenig an ihre Heiligkeit glaubt. All seine heiligen Männer sind kolossale Gesellen, die mehr durch athletische Muskelkraft, als durch psychische Hoheit imponieren. Der Geist des Christentums hat sich dermaßen in sein Gegenteil verkehrt, daß die alte Lehre von der Abtötung des Fleisches durch Gestalten von denkbar größter Körperfülle ausgedrückt wird.

Aus dem Alten Testament greift er nur Scenen wie das Bad der Susanne oder die Bewältigung Simsons heraus, die Gelegenheit zur Vorführung üppiger Frauenkörper geben oder durch Kampf und Mord seinem stürmischen Sinn behagen. Maria, in der spanischen Kunst das junge Mädchen, das unbefleckt empfängt, ähnelt hier mehr der Aphrodite Pandemos. Ein dicker Fruchtkranz, den pausbackige dralle Engel um das Bild schlingen, steigert noch die saftig sinnliche Wirkung. Sind statt Marias andere Heilige — Mag-

dalena, Cäcilia, Katharina — dargestellt, so bedingt dieser Namenwechsel keine Veränderung der Charaktere. Es ist immer dieselbe üppige Brabanterin mit dem stark dekolletierten knisternden Seidenkleid. Wie er die Anbetung der Könige nur liebt, weil sie Gelegenheit giebt, Pomp und Pracht zu entfalten und Sonnenstrahlen auf damastenen Roben schillern zu lassen, bleibt er beim bethlehemitischen Kindermord, wo es um Herzeleid, um dumpfe Verzweiflung sich handelt, fleischfroher Sinnenmensch. Die Kreuzigung Christi bietet die Möglichkeit, heroische männliche Körper in der vollen Kraftentfaltung ihrer Muskeln zu malen. Der auferweckte Lazarus ist ein robuster Athlet, den der Aufenthalt im Grab nicht angriff, und seine Schwestern zeigen auch bei diesem Anlaß ihre mächtigen Formen. Wie hier von den Mysterien des Todes, merkt man bei den reuigen Sündern, die vor dem Heiland sich neigen, nichts von Reue und Buße. Christus ist ein schöner Mann mit edlen Gebärden, Magdalena eine üppige Sünderin, deren Zerknirschung nicht tief geht. Selbst das Jüngste Gericht, in das die alten Meister die ganze Gläubigkeit ihrer Kinderseelen legten, ist für Rubens nur eine Cascade von Menschenleibern, giebt ihm Gelegenheit, mit nackten Körpern zu jonglieren, sie in die Luft zu streuen wie ein Riese, der einen Bottich mit kolossalen Fischen entleert.

Die Antike braucht nicht notwendig ein Reich der Sinnlichkeit zu sein. Als Mantegna hundert Jahre vorher seine antiken Werke malte, versuchte er mit wissenschaftlicher Strenge, das Bild der altrömischen Welt wiederherzustellen: ihre Architekturformen und Gewänder, *ihre Gerätschaften* und Gebräuche. Ihm, der mit dem

Verstand sich in das Land der Griechen versetzte, standen die Romantiker gegenüber, die es mit der Seele suchten. Für Piero di Cosimo war Griechenland ein versunkenes Zauberreich, das Land der Hexerei und der Abenteuer. Botticelli bleibt als Jünger Savonarolas auch in antiken Bildern christlicher Maler. Nicht der betäubende Duft der Rosen Aphroditens, sondern Klosterstimmung weht aus seinen Bildern. Man kann sich seine Venus vorstellen, wie die stille Maria auf feierlichem Throne sitzend und mit kalten weißen Blumen bekränzt. Dann folgen die Bilder Correggios und Sodomas, die auf die Gestalten der Antike das zitternd erotische Empfindungsleben der Leonardozeit projicieren. Weiter die Werke der Hochrenaissance, die auch der Antike majestätischen Adel geben. Man hat vor Tizians Bildern das Gefühl, in hellenischen Thermen zu weilen, wo edel vornehme Gestalten sich in klassischer Ruhe bewegen. Dann ein Scenenwechsel. Poussin, als Nachfolger Mantegnas und Vorläufer Schinkels, sucht mit allen Hilfsmitteln seiner riesigen Gelehrsamkeit, die Architektur und das Kunstgewerbe der Alten wiederherzustellen. Ribera und die anderen Maler von Märtyrerbildern entdecken, daß es bei den Griechen schon Märtyrer, Geschundene und Gefesselte gab. Die Antike des Rubens ist ein großer Fleischerladen.

Ueber die Stoffe, die er schildert, ist ein Buch geschrieben. Es wird nachgewiesen, daß in den 280 Bildern ziemlich alle Scenen behandelt sind, die bei Homer, Virgil und Ovid, bei Plutarch und Livius vorkommen. Doch die Liebesmüh' der Wissenschaft ist verloren. Auch die Antike schätzt er nur, weil er an dem

gesunden kräftigen Leben weiblicher Körper sich freut, weil sie neue Möglichkeit bietet, sich in sprudelnder Kraft, in stürmischen Bewegungen zu ergehen. Man wollte Fleisch sehen, nach all dem übersinnlichen Schmachten, all der mystischen Verzückung von früher. Darum kennt er keinen Unterschied der Typen. Keine majestätische Juno giebt es, keine elastisch schlanke Minerva, keine herbe keusche Diana. Dieselben dicken Heroinnen mit strohgelben Haaren, wasserblauen Augen und mächtigen Hüften kehren immer wieder. Fett, drall und würzig ist Venus, ebenso fett aber ist Diana, die jungfräuliche Göttin der Jagd, als sei sie mehr gewohnt, sich auf schwellenden Polstern zu räkeln, als den Wurfspieß in der Hand den Hirsch zu verfolgen. Auch daß bei ihm, so viele Venusbilder er malte, nie die einfach auf dem Lager ruhende Venus vorkommt, wie die Renaissance sie darstellte, ist bezeichnend. Wunschloses Ruhen war kein Thema für Rubens. Nur in Bewegung, nur von Leidenschaft durchglüht, konnte er den üppigen Körper brauchen. Jupiter naht der schönen Antiope, Amazonen kämpfen, die Dioskuren entführen die Töchter des Leukipp, Centauren sprengen durch die Landschaft, das Weibchen verfolgend, Satyrn überfallen die Nymphen der Diana. Diese Satyrbilder, die das Thema „Und in wütendem Erglühen hält der Faun die Nymphe fest“ in immer neuen Varianten vorführen; die Bacchanalien, die das Thema Trunkenheit und Wollust in fortissimo behandeln, bezeichnen den Gipfel dessen, was Rubens als Verherrlicher stürmischer Sinnlichkeit gab. Ungeheure Massen kolossaler Weiblichkeit breiten *sich aus.* In zügelloser Lust pressen sich die auf-

geschwemmten Körper aneinander. Bacchische Paare, in wild sinnlicher Verschlingung, stürmen daher. Auf die Hysterie von früher ist die Satyriasis gefolgt.

Die allegorischen Bilder unterscheiden sich von den mythologischen nur durch den Titel. Er malt die vier Weltteile, wie sie durch Liebe vereint zusammensitzen, von kraftstrotzenden Tieren und den Symbolen der Fruchtbarkeit umgeben. Er modelt ein historisches Thema wie das Leben der Maria von Medici derart um, daß es gleichfalls ein Hymnus auf Menschenfleisch wird. Hier schildert er eine Zeit, die er selbst mit erlebt, Vorgänge, die ihn diplomatisch beschäftigten. Trotzdem läßt er nicht durch Kostüme sich binden, hält sich nicht an den geschichtlichen Stoff, sondern setzt den Olymp in Bewegung. Mitten in die Versammlung der historischen Persönlichkeiten mischen sich nackte Genien, Götter und Göttinnen. Wassernixen rudern das Schiff der Königin, und dralle Putten tragen ihr die schwere, brokatene Schleppe. Nackt ist, das versteht sich von selbst, die „Wahrheit", die der Gott der Zeit emporhebt; in üppiger Nacktheit aber prangen auch die düsteren Parzen, die den Lebensfaden der Königin spinnen.

Die Landschaften bieten dazu die Ergänzung. Weder bestimmte Naturausschnitte malt er, noch giebt es eine arme Natur und zarte verhaltene Töne. Wie er als Historienmaler nur das Fleischige, Fette liebt, nur die beiden Pole von überquellender Sinnlichkeit und wütendem Kampfe kennt, hat er die Natur nur in fetter Behäbigkeit oder in Momenten der Erregung, wenn elementare Kräfte sich entladen, gemalt. Eine Kuh wird im Vordergrund eines seiner Münchener Bilder ge-

molken. Ihre fetten, bis zum Bersten geschwollenen Euter symbolisieren die Stimmung, die über der Erde ruht. Auf dem anderen Bild steht ein Regenbogen am Himmel. Der Kampf der Elemente ist vorbei. Alles glänzt von Feuchtigkeit. Die Bäume freuen sich wie dicke Kinder, die ihr Frühstück erhalten haben. Andere Landschaften werden in Windsor, in Wien und Florenz bewahrt. Da ist die Gewalt der Elemente entfesselt. Wütender Sturm rast über mächtige Wipfel, und Blitze zucken aus gewitterschwangeren Wolken hernieder. Die Wasser treten aus ihren Schranken, alte Bäume, gewaltige Stiere fortreißend. Oder er erzählt von dem berauschenden Entzücken der Erde, wenn befruchtender Regen auf sie fällt, von dicken Rindern, die zur Weide getrieben werden, von vlämischen Bäuerinnen, die mit reifen Getreidegarben über den fetten brabantischen Boden schreiten. Leidenschaft und Befruchtung, Brunst und Entladung sind die Themen.

Ist von Rubens' Bildnissen die Rede, so denkt man zuerst an Helene Fourment, die würzige Blondine, die er 1630 heiratete. Denn es ist bezeichnend für diesen Meister, daß er mit 53 Jahren noch ein 16jähriges Mädchen zur Frau nahm. Nicht minder bezeichnend, daß Helene es wurde. In ihr fand er den Genius seiner Kunst. Viel Gedanken haben in dem animalischen Köpfchen nicht gelebt. Aber gesund ist sie, vollblütig, lebenstrotzend — ein echter Rubens. Und wie er eine Frau heiratete, die aussah, als ob er selbst sie gemalt hätte, malte er die anderen, als ob sie in Helenens Familie gehörten. Mögen es Aristokraten oder Gelehrte, Herren oder Damen sein, alle sind sie voll blühenden strotzen-

den Lebens, von überquellender vollblütiger Kraft. Obwohl sie die pomphaften Gewänder des 17. Jahrhunderts tragen, scheinen sie in paradiesischem Urzustand zu leben: nicht angekränkelt von der Blässe des Gedankens, mehr Körper als Seele, mehr animalisch als spirituell. Selbst die Persönlichkeiten, die er 1628 am spanischen Hofe malte, haben nicht den welken Reiz absterbender Geschlechter. Den müden Philipp IV., die kalte Isabella von Bourbon, den bleichen Ferdinand macht er zu frischen, frohen, gesunden Menschen. Wie in den Historien verkündet er als Porträtmaler die Lehre, daß physische und geistige Gesundheit das höchste Gut des Menschen sei.

Unsere Zeit kann solcher Gesundheit nicht sich rühmen. So muten Rubens' Werke fremder als die der übrigen Meister des 17. Jahrhunderts an. Wir sind zu sehr an kleine feine Reize gewöhnt, um dieses ewige Fortissimo zu vertragen. Wir sind zu schwächlich, zu nervös, als daß dieser grobe tierische Sinnentaumel uns mehr als erschrecken könnte. Aber wir verstehen geschichtlich, daß nach einer Zeit schwüler cerebraler Erotik ein solcher Rückgang zur gesunden Sinnlichkeit folgen mußte. Und daß Rubens selbst sein Schaffen so auffaßte, beweisen die Worte, die er über die Thür seiner Werkstatt setzte: Mens sana in corpore sano.

9. Rubens' Zeitgenossen.

Fette vlämische Gesundheit ist auch das Kennzeichen der anderen, die zur nämlichen Zeit in Flandern arbeiteten. Mögen sie nackte Weiber, Tiere oder Land-

schaften malen, alle sind handfeste Arbeiter, sinnlich und derb, Männer, die mit wollüstigem Behagen die Materie in ihrer strotzenden Gesundheit umschlingen.

Jacob Jordaens namentlich ist ein echter vlämischer Bär, steht dem Aristokraten Rubens als schwerfälliger Plebejer gegenüber. Schon sein Selbstporträt deutet den Unterschied an. Rubens trägt auf allen seinen Bildnissen Sammetrock und goldene Kette. Jordaens, aus einer Trödlerfamilie stammend, sieht aus wie ein vierschrötiger, plumper Prolet. Auch daß er Calvinist war, giebt seiner Malerei ein anderes Gepräge. Sie hat nur die vlämische Schwere, nicht den rauschenden Schwung, das festlich Pomphafte der Jesuitenkunst. Massige Schultern liebt er, feiste Körper, die braune fettige Haut der Satyrn und den Geruch des Kuhstalls. Fische, Gänse, Hühner, Schweine, Würste, Eier, Milch, Brot, fette schwere Nahrung häuft er neben den Figuren an. Auf seiner Anbetung der Hirten drängen wettergebräunte Kerle, ungewaschene, ungekämmte Gesellen sich an eine dicke Bäuerin heran. Ein Kind in gelber Jacke, das Christkind vorstellend, hält ein Ei und ein Vogelnest. Ein großer Hund und eine Frau mit einem riesigen Milchtopf stehen daneben. Unter dem Titel „Der verlorene Sohn“ oder „Die Arche Noah“ malt er kraftstrotzende Tierstücke. Das Thema, wie der zwölfjährige Jesus im Tempel lehrt, verwandelt sich in eine Kneipe, wo ein junger Bursche dicken Spießbürgern durch seine Antworten imponiert. Selbst das einzige antike Bild, das er malte, ist ein Zechgelage: wie der kleine Jupiter durch die Ziege *Amalthea genährt* wird. Diese dicke quammige Nymphe,

diese Ziege mit ihren strotzenden Eutern, dieser fette kleine Jupiter, der, obwohl er die Milchflasche hält, noch nach Nahrung schreit, dieser braune Satyr und all die saftigen Dinge, die auf dem Boden liegen — das ist der ganze Jordaens, der Maler der Schlemmerei und der Liebe.

Denn gewöhnlich verzichtet er überhaupt auf den biblischen und mythologischen Titel. Kirmesorgien sind seine wahre Domäne. Da wird das Dreikönigsfest gefeiert. Ein alter Schmerbauch schlürft aus seinem Römer. Ein Soldat umhalst ein dickes Mädchen. Alle saufen, johlen, fressen. Einer ist so weit, daß sein Wanst die Ladung nicht mehr faßt. Selbst die Katze wälzt sich betrunken auf dem Boden. Ist statt des Dreikönigsfestes das Sprichwort behandelt „Wie die Alten sungen, zwitschern die Jungen“, so ändert das wenig. Er malt nur mit der Wollust des Vielfraßes, wie der Mensch ißt, trinkt und verdaut: ein Gargantua gleichsam mit ungeheuerem Appetit, der sich im Nabel der nährenden Erde festsetzte.

Mehr im pomphaft schwungvollen Rubensstil arbeiteten Abraham van Diepenbeeck, Theodor van Thulden, Cornelis Schut und Jasper de Crayer. Diepenbeeck benutzt das Thema der Flucht der Cloëlia, Thulden den Triumphzug der Galatea dazu, Weiberkörper von allen Seiten zur Schau zu stellen. Schut und Crayer deckten den Bedarf an Kirchenbildern: anfangs naturalistisch derb, später prunkhaft blendend.

Als Porträtmaler entfaltete neben Rubens Corne-

lis de Vos eine große Thätigkeit, und seine Bildnisse sind bezeichnend für den höfisch repräsentierenden Geist, der unter dem Einfluß spanischer Etikette in das flandrische Familienleben kam. Selten malt er Einzelporträts, fast immer nur monumentale Familienbilder. Und alle diese Leute scheinen in Schlössern zu wohnen. Eine pomphafte Säulenarchitektur baut sich auf, mit kühn gebauschtem, breit herabwallendem Vorhang. Oder sie haben auf einer Veranda sich niedergelassen, die die Aussicht auf Schloß und Garten freiläßt. Vos ist älter als Diepenbeeck und Jordaens. Das verrät sich in seiner strengen, beinahe starren Art. Statt der malerischen Breite der Jüngeren herrscht bei ihm noch zeichnerische Schärfe, der Stil des Antonis Mor und Frans Pourbus. Von seinen kleineren Bildnissen ist das des Hausmeisters der Lucasgilde im Antwerpener Museum und das seiner Töchterchen in der Berliner Galerie berühmt. Der alte Kellermeister putzt das Tafelgeschirr des Gildenhauses — also ein Hinweis darauf, welch üppiges Leben die Künstler in dem lustigen Antwerpen führten. Seine Kinder malt er, wie sie ihre Kirschen und Pfirsiche verzehren. Also auch hier, wie bei allen Vlaamen, spielt das Essen eine Rolle.

Die Familienbilder des Gonzales Coques unterscheiden sich von denen des Vos nur durch ihr kleineres Format. Die repräsentierende Eleganz ist die gleiche. Feierliche Hoftracht hat sich jeder angelegt. Mit Gobelins und Bildern sind die Wände geschmückt. Säulen und wallende Vorhänge scheinen zum notwendigen Möblement jeder Kaufmannswohnung zu gehören.

Welche Wandlung die Landschaftsmalerei unter dem

Einfluß des Rubens durchmachte, zeigt ein Vergleich der Werke, die vor und nach dem Auftreten des Meisters entstanden. Lucas van Valckenborch, Joos de Momper, Jan Brueghel, Hendrik van Balen, Roelant Savery, Sebastian Vrancx, David Vinckboons und Alexander Keirinx haben, obwohl sie ins 17. Jahrhundert hereinlebten, mehr mit Patinir als mit Rubens gemein. Auch sie waren Neuerer. Patinir und Bles hatten noch nicht versucht, Fernsichten zu geben. Der Hintergrund geht nicht zurück, sondern baut sich über dem Vordergrund auf. Daß in der Ferne die Umrisse verschwimmen und die Farben sich ändern, wollten sie, an mikroskopisches Sehen gewöhnt, nicht bemerken. In meilenweiter Entfernung behalten Aestchen und Blättchen dieselben festumrissenen Formen, dieselben scharfen Farben, wie die Dinge des Vordergrundes. Da wurde durch Gillis van Coninxloo eine wichtige Anregung gegeben. Er zuerst von den vlämischen Landschaftern empfand, welche Einwirkung Luft und Licht auf die Erscheinung der Dinge hat, und suchte das Verschwimmen der Umrisse, die Abtönung, die die Farben in größerer Entfernung erleiden, zeichnerisch und koloristisch auszudrücken. Im Vordergrund glänzt alles in scharfen braunen, grünen und blauen Farben. Im zweiten Plan ist das Laubwerk nicht Blatt für Blatt, sondern büschelartig gezeichnet. Das Dunkelgrün geht in helleres Blaugrün, die Farbe der Baumstämme von braun ins grünliche über. Weiter hinten werden die Farben noch heller und fahler. Stolz auf diese „Entdeckung der drei Pläne" ließ nun aber Coninxloo die Abtönung der Farben nicht allmählich eintreten.

Er markierte sie so, als ob braune, grüne und graue Coulissen die Natur in gesonderte Abteilungen zerlegten. Und an dieser Anschauung hielten auch die Folgenden fest. Statt daß ihre Bildchen einfarbiger wurden, nahm die Buntheit immer mehr zu. Ein grauer Hintergrund mit hellblauer Fernsicht und dunkelblauen Bergen, in scharfem Gegensatz dazu im Vordergrund leuchtendes Grün und inmitten dieser farbenprangenden Natur kleine Figürchen in schillernden Gewändern — das ist der gewöhnliche Inhalt ihrer Bilder. Mit jauchzender Freude stellen sie aus bunten Pflanzen und bunten Kostümen, aus buntgefiederten Papageien und olympischen Göttern, aus Ruinen, Felsen und Wasserfällen flimmernde Farbenbouquets von rot, grün und blau zusammen. Jedes Bild gleicht einer Palette, auf der die lautesten Farben toll durcheinander klingen.

In dieser Vorliebe für schöne saftige, sinnlich üppige Farben sind sie echte vlämische Meister. Nur der Detailreichtum, das Saubere, Puppenhafte ihrer Werkchen entsprach nicht mehr dem Geschmack der späteren Zeit. „Ich bekenne, daß ich infolge einer natürlichen Begabung mehr geeignet bin, sehr große Bilder zu malen, als kleine Kuriositäten.“ Diese Worte des Rubens kennzeichnen auch die Werke der Folgenden.

Einen Einzigen, Jan Silberechts, würde man nicht als Vlaamen erkennen. Denn seine Landschaften sind weder schwungvoll, noch leuchten sie in saftiger Buntheit. Eine Kuhmagd und ein kleines Mädchen, am Wege schlafend, sind auf einem Münchener Bilde gemalt. Das blecherne Milchgeschirr steht vor ihnen. Ein paar Schafe grasen. Aus Weiß, Blau, Hellgrün und

Grau setzt sich das Ganze zusammen. Ein Bauernhof in Brüssel und ein Kanal in Hannover sind gleichfalls Naturausschnitte von einer Unmittelbarkeit und Wahrheit, die an die Freilichtmalerei der Gegenwart streift. Silberechts, als einer der ersten Landschafter, entdeckte, daß das Sonnenlicht die Dinge nicht goldig, sondern silbern tönt, und hat in seinen schlichten kühl grauen Bildern Werke von sehr moderner Feinheit geschaffen.

Alle übrigen sind breite Bravourmaler, die eine pomphaft festliche Wirkung erstreben. Ueppige Palettentöne mischen sie, metergroße Leinwandflächen bedecken sie mit Bäumen und Flüssen, mit Bergen und Thälern. Der prangend leuchtende, rauschend bewegte Stil der Figurenmalerei ist auch für sie maßgebend. Zwei Hügel, dazwischen ein sandiger Hohlweg, auf dem zwei Reiter in rotem Wams daherkommen, in der Ferne blaue Berge unter tiefbraunem Himmel — das ist eine Landschaft des Lodewyk de Vadder. Jacques d'Artois fand im Park bei Brüssel imposante, prunkvolle Scenerien. Lucas van Uden malte Waldlichtungen, schilfbewachsene Teiche und üppige Wiesen, auf denen fettes Hornvieh lagert. Die beiden Huysmans ließen italienische Landschaften in warmer Farbenglut leuchten, und Jan Peeters, der Marinemaler, folgt gleichfalls dem Programm des Rubens, indem er die See nie im Zustand der Ruhe, nur in Momenten dramatischer Erregung malt.

Die Tier- und Stilllebenmalerei ist durch Frans Snyders, Jan Fyt, Paul de Vos, Pieter Boel und Adriaen van Utrecht vertreten. In

ihren Tierstücken stellen sie wie Rubens Löwen und Tiger, Hirsche und Wölfe in wildem Kampf, in schnaubender Leidenschaft dar. In ihren Stillleben häufen sie totes Wildbret und totes Geflügel, Früchte und Hummern, Austern und Fische, Fasanen und Truthühner zu mächtigen Dekorationsstücken zusammen. Wie in den Tierbildern die vlämische Lust an Bewegung und Pathos, kommt bei der Darstellung solch saftiger Leckerbissen die wollüstige Genußfreudigkeit des vlämischen Stammes zum Ausdruck. Mit der Gourmandise des Lebemannes betrachten sie das Schillern der Dinge, die man essen kann, fühlen das Wasser im Munde zusammenlaufen, wenn sie Delikatessen zum Gabelfrühstück anhäufen. Selbst die Blumen, die die üppig ausladenden Barockvasen des Daniel Seghers umschlingen, scheinen unter einer übermächtigen Fülle von Lebenskraft zu ersticken.

Die ganze vlämische Kunst gleicht einem vollblütigen, von kräftiger Nahrung angeschwemmten Körper. Alle malen eine Schöpfung, die gesund ist bis zum Bersten, die überschäumt in fetter Behäbigkeit. Saftige Blumenguirlanden und glanzvolle Stoffe, nackte Menschenleiber und wilde Tiere, Heilige, Genien und Bacchanten weben sie keck sinnenfroh zu farbenfreudigen Bouquets zusammen. Erst van Dyck, der Benjamin der Rubensschule, ging einen anderen Weg.

10. Van Dyck.

Nachdem die Spanier die unbefleckte Empfängnis gemalt, war Rubens gekommen und hatte den Sinnen*rausch gefeiert.* Die nächste Etappe mußte die sein,

daß man die Traurigkeit malte, die, wie das Sprichwort will, dem Sinnenrausch folgt. Nach der flammend bebenden Leidenschaft des Rubens kommt die elegische Müdigkeit van Dycks.

Mond und Sonne — das ist die Stellung der beiden in der vlämischen Kunst. Rubens das hellglänzende, glühende, alles befruchtende Gestirn; van Dyck der Planet, der mild leuchtend, aber nicht befruchtend seine stille Bahn geht. Neben dem wilden Pathetiker Rubens steht er als der Sänger des Weltschmerzes; neben dem kraftstrotzenden, zeugungskräftigen Meister als überfeinerter, müder Roué. Ein zarter Hauch weicher, entnervter Sinnlichkeit ist über sein Wesen und seine Kunst gebreitet. Ist Rubens der König, so ist van Dyck der Coeurbub der vlämischen Kunst.

Einer Familie, die nicht zur Aristokratie und nicht zum Volke gehörte, war er entsprossen. Sein Vater, ein kleiner, feiner, geschniegelter Herr, besaß ein Seidenmagazin und bediente seine vornehmen Kundinnen mit sehr galantem Lächeln. Seine Mutter, eine zarte, blasse Frau, war berühmt wegen ihrer kunstvollen Stickereien und soll, während sie Antonis unter dem Herzen trug, gerade die Geschichte von Susanna und den beiden Alten gestickt haben. Dieser Hinweis auf das Milieu seiner Jugend ist nicht unwichtig. Denn man denkt vor seinen Bildern an den matten Glanz seidener Stoffe. Man glaubt auch zu fühlen, wie gern der Knabe in dem Laden sich aufhielt, mit wie leuchtendem Auge er aufblickte, wenn eine parfumumflossene Dame hereinrauschte, und wie fein er errötete, wenn eine ihm ein freundliches *Lächeln zunickte*. Und sie nickten alle. Fein und

blaß, von mädchenhafter Zartheit, mit blonden Locken und großen dunkeln Augen, die bald schwärmerisch, bald schwermütig blickten, war er der Typus, den die Damen lieben. Alle kannten ihn, manchen Blick fing er auf, wenn er, wie ein Prinz gekleidet, weiße Federn am Hut, durch die Straßen Antwerpens flanierte. Er hatte das Recht, sich später als Rinaldo zu malen, wie er die Zauberin Armida durch seine Schönheit besiegt; das Recht, sich zu malen als Paris, wie er schwankt, welcher der drei Göttinnen der Apfel zu reichen. Denn die Auswahl war für ihn, dem alle zu Füßen lagen, nicht leicht.

Schon im Rubensatelier nahm er eine Sonderstellung ein: zwar nicht „Achilles unter den Töchtern des Lykomedes“ (das ist das Thema eines seiner ersten Bilder), aber ein Mädchen, das sich unter wilde Burschen verirrte. Galante Causerien mit Frau Helene behagten ihm mehr als der Verkehr mit den plumpen Rapins. Bei den Festen des Rubens wurde er als Wunderkind angestaunt, wenn er mit schöner Stimme zum Violoncell italienische Lieder sang. Später in Italien schärfte sich der Gegensatz zu seinen vlämischen Genossen immer mehr. Da saßen sie in ihrer Kneipe an der Piazza di Spagna und betranken sich, die rohen Gesellen. Alle Landsleute kamen, nur van Dyck kam nicht. Vornehmes Leben suchte er und aristokratische Eleganz. Kein Fest, zu dem er nicht geladen war. Kein Maskenball, wo er nicht die Damen bestrickte. Nie ging er aus, ohne daß Diener ihm folgten. Nie vergaß er, goldene Ketten und neue Hand-

schuhe anzulegen. Il pittore cavallieresco, das Malerbarönchen, nannten ihn die vlämischen Bären.

Solche Maler, die nicht zu Malern passen, fühlen sich wohler in Städten, wo keine Künstler sind. Der Baron verließ also Rom und ging nach Genua. Hier gab es keine Vlaamen, die ihn auslachen, auch keine italienischen Maler, die ihn bespötteln konnten. Aber Frauen gab es, schöne Frauen, und Kavaliere, müde, junge Marquis. Es wehte ein Hauch welker Décadence über den Boden dieser Stadt, die einst so mächtig gewesen, und nun singend, kokettierend ihr Ende erwartete. Gerade weil man den Zusammenbruch kommen sah, schlürfte man die Genüsse des Lebens noch mit fieberhaften, hastigen Zügen; van Dyck stand auf dem Boden, wohin er gehörte.

Er fand einen ähnlichen, als er am Schlusse seines Lebens von Flandern nach England ging. Auch hier Gewitterschwüle, die weiche sinnliche Atmosphäre, die über der Erde liegt, bevor ein Orkan sich entlädt. Old merry England in den letzten Zügen. Ein junger König, der die Kunst und die Frauen liebt. Eine schöne Königin und zarte Königskinder. Sein Atelier der Sammelpunkt der vornehmen Welt. Und im Hintergrund ein Schafott, die düster schwarze Gestalt des Plebejers Cromwell. Auch er selbst, obwohl kaum 30 Jahre alt, ist nicht mehr der kecke Fant, der wählerische Paris von früher. Denn „der Gott der Zeit beschneidet dem Amor die Flügel". Das malte er in dem Bilde der Sammlung Marlborough, das wie eine wehmütige Elegie auf die irdische Vergänglichkeit, wie eine Elegie auf sein eigenes Schicksal anmutet. Er überreicht also

den Apfel und findet einen Ersatz für die verlorene Jugend in dem neuen aristokratischen Glanz. Denn Mary Ruthven, seine Frau, ist eine geborene Gräfin, der Sohn des Antwerpener Seidenhändlers gehört als Ritter den Hofkreisen an. Freilich das Feuer brennt nur noch schwach, die Kraft der Liebe ist erloschen. Das Leben hat für ihn, den Liebling der Frauen, seinen Sonnenschein verloren, und mit 42 Jahren schließt er das Auge.

Seine Selbstbildnisse ergänzen diesen Lebenslauf. In fast allen Galerien kommen sie vor, und neben denen der Vlaamen wirken sie, als hätte ein Mensch aus ganz anderer Rasse sich in dieses derbe gesunde Volk verirrt. Matt und zart, ein wenig übernächtig ist die Gesichtsfarbe. Von vielen Küssen erzählen die feinen Lippen. Weiß und aristokratisch ist die Hand mit den rosigen, vom Manicur gepflegten Nägeln, das Haar verwirrt, als hätten Frauenhände darin gewühlt. van Dyck weiß, daß er schön ist, weiß, wie sehr ein schwärmerischer Canzoniere bezaubert, wenn er zur Abwechslung weltschmerzlich müde sich giebt. Selbst mit seiner Hinfälligkeit kokettiert er.

Dem entspricht seine Kunst.

van Dyck hat Bilder gemalt wie die Dornenkrönung und die beiden Johannes der Berliner Galerie, die wie Erzeugnisse des Rubens anmuten. Nur wird der hünenhafte, herkulisch wuchtige Eindruck, den er anstrebt, nicht als Kraft, sondern als Kraftmeierei empfunden. Sobald er genug gelernt, um der Formen und Farben des Rubens entbehren zu können, ging er *seinen eigenen* Weg. An die Stelle der Kraft tritt

Delikatesse. Statt auf Dur sind die Bilder auf Moll gestimmt. Bei Rubens helle Fanfaren, ein leuchtend jubelndes Rot. Hier die weichen Laute des Violoncells, alles tonig und matt; ein Rot, das nie Purpur ist, sondern tiefkarmesin und über dem noch schwarze Florschleier wehen. Bei Rubens zwei Motive: Fleisch und Kampf. Hier zarte Körper und ergebenes Dulden. Keiner klagt laut, denn das Laute ist plebejisch. Keiner macht heftige Gebärden, denn nur elegante Posen sind im Salon erlaubt. Nie malt er Bauern, nie wüste Kirmessen, nie breites Lachen und Johlen, denn alles Rohe, Derbe ist ihm, dem Salonvlaamen, ein Greuel. Frauen beherrschten sein Leben, und Liebesbriefe an schöne Frauen, Erinnerungen an Schäferstunden scheinen seine Bilder zu sein.

Die Antike ist ihm verleitet, da Rubens sie zu einem Reich rohen, bacchischen Sinnentaumels machte. Nur eine Danae malt er — also die Liebe ohne brutale Berührung -- und eine Diana, die mit Endymion überrascht wird: als wäre ein undelikater Eindringling zur falschen Zeit im Atelier des schönen Malers erschienen.

Aus dem Alten Testament greift er wie Rubens die Scene von der badenden Susanna heraus. Doch bei Rubens sitzt ein fettes Weib da, eine blonde, blauäugige, hellhäutige Vlämin. Sprühendes Rot und leuchtendes Weiß bestimmen koloristisch die Skala. van Dyck malt eine elastische, schwarzhaarige Italienerin, deren südlich dunkler Körper goldig aus tiefbrauner Landschaft aufleuchtet. Bei Rubens springt ein riesiger Athlet über die Mauer, um das Weib zu überwältigen.

Bei van Dyck wahren beide Herren peinlich den Anstand. Einer streicht ihr zart den Arm. Der andere blickt ihr glühend ins Auge und schwört bei Amor seine Liebe.

Aus dem Neuen Testament und der Heiligenlegende hatte Rubens Scenen gemalt, die Gelegenheit gaben, Fleisch, Leidenschaft und weltlichen Prunk zu zeigen. Für van Dyck im Vordergrund stehen mystische Vermählungen. Mag es um Rosalie, um Hermann Joseph oder Katharina sich handeln, das Thema ist jene platonische Liebe, die, alles Plumpe meidend, desto sicherer die Herzen gewinnt. Oder er malt sich unter dem Bilde seines Schutzheiligen, des Antonius, dem die Madonna erscheint, malt sich noch lieber als Sebastian, da das Negligé dieses Heiligen so pikant ist. Er ist entkleidet. Nur ein weißes Tuch deckt seinen blassen, täglich in Essenzen gebadeten Körper. Schöne Frauen, während sie Sebastian betrachten, betrachten van Dyck und begegnen dem empfindsam warmäugigen Blick, den er sterbend noch ihnen sendet.

Freilich auf die Tage des Flirt folgen Tage der Müdigkeit. Wie Musset dann weltschmerzliche Gedichte machte, so ist van Dyck in solchen Momenten recht wehleidig und zu Tode betrübt. Er malt Christus, wie er einsam, vor nächtlich dunklem Himmel mit stillem Seufzer die Seele aushaucht. Keine brutalen Henker, wie auf den Bildern des Rubens, quälen ihn. Er stirbt ergeben, als Märtyrer der Liebe. Und die ihn umgebracht haben, beklagen ihn. Immer und immer wieder hat er die *Beklagung Christi* gemalt — schöne Frauen in wehem

Schmerz über den Leichnam eines schönen Mannes gebeugt. Die altgeheiligten Stoffe des christlichen Kultus sind für ihn Tagebuchblätter aus seinem eigenen Leben. Da ist er kokett, dort lyrisch wehmütig, doch immer spielt er nur mit seinen eigenen erotischen und sentimentalen Empfindungen.

Zu seinen biblischen Bildern treten seine Bildnisse. Der Mann, der selber Herr Baron genannt wurde, war der geborene Maler der großen Welt. Wohl hat er auch als Porträtist seine Grenzen. Schroffen, eigenwilligen Charakteren stand er hilflos gegenüber. Obwohl es die Zeit des Dreißigjährigen Krieges ist, haben seine Männer nichts Soldatisches. Kein Lederkoller und keine Reiterstiefel tragen sie, sondern schwarzen Atlas und seidene Strümpfe. Nicht auf dem Schlachtfeld, nur auf glattem Parkettboden sind sie zu Hause. Mehr als zum Interpreten knorriger Männlichkeit war er zum Maler schöner Frauen geschaffen. In diese Bilder konnte er seine ganze Zärtlichkeit, die ganze Delikatesse seines Wesens legen. Von exquisitem Geschmack sind die schwarzen, mildweißen oder mildblauen Stoffe, die er für die Toiletten auswählt. Vornehm lässig sind die Bewegungen. Alle Köpfe entzücken durch die geheimnisvolle Sprache des Blickes, durch ein diskretes Lächeln, eine träumerische Melancholie. Mit feinem Empfinden für das ewig Weibliche verstand er in Frauenherzen zu lesen und ihre Wünsche, ihre Geheimnisse nachzufühlen. Da ein Zug von verfehltem Lebensglück, dort weiche Sinnlichkeit oder schmachtende Müdigkeit spielt um die Lippen. Auch die scheue Zartheit vornehmer Kinder und die aristokratische Blasiertheit junger

Edelleute gelang ihm gut, da er dabei sein eigenes distinguiertes Wesen malte.

Oft scheint es sogar, als hätte er in dem Bestreben, recht vornehm zu erscheinen, einen gezierten, geckenhaften Zug in die aristokratische Welt getragen. Zur Zeit der Renaissance, als die neuen Staaten sich bildeten, gab es keine gesellschaftlichen Unterschiede. Alle waren gleich, die aus eigener Kraft sich über die Herde emporgehoben, mochten sie Fürsten, Dichter, Maler oder Gelehrte sein. Jetzt hatte sich die Trennung der Stände vollzogen. Geistesadel war nicht mehr mit Geburtsadel gleichwertig. Es wurde an den Höfen als eine Taktlosigkeit empfunden, als die Regentin Isabella Rubens, „einen Maler", mit diplomatischen Missionen betraute. van Dyck ist stolz, in diese aristokratischen Kreise gekommen zu sein. Er empfindet es als hohe Ehre, wenn Karl I. an seiner Tafel speist, während Tizian nicht mit der Wimper zuckte, als Karl V. ihm den Pinsel aufhob. Und diese Eitelkeit, mit der er selbst den Grandseigneur spielt, giebt er den andern. Wie er selbst mit seinem sammtenen Mantel, seiner goldenen Kette, seiner wohlgepflegten, schwindsüchtigen Hand kokettiert, müssen es alle seine Grafen thun. An die Stelle der selbstverständlichen Vornehmheit von früher ist eine beabsichtigte Vornehmheit getreten.

Oder hängt diese scharfe Nuancierung des Aristokratischen damit zusammen, daß van Dyck in Genua und in England malte? Die Parallele mit Velasquez, dem schwarzen Ritter des mittelalterlichen Spanien, bietet sich dar. Die Fürsten, die Velasquez malte, haben noch nicht nötig, anderen durch schöne Posen und ge-

wählte Kleidung imponieren zu wollen. Sie wissen gar nicht, daß es andere Kleider als solche aus Seide giebt, daß man andere Taschentücher als solche aus Brüsseler Spitzen verwenden könne. Sie brauchen nicht zu zeigen, daß sie blaues Blut haben, da sie eine nicht blaublütige Welt überhaupt nicht kennen. Die Menschen des van Dyck sind schon aufgeschreckt aus ihrer aristokratischen Ruhe. Genua geht seinem Ende entgegen. In England ballen drohende Gewitterwolken sich zusammen. Als Holbein da war, ließ der König einen Totentanz aufführen. Jetzt kommt das Volk und läßt seinen König tanzen. Und Karl I. fühlt es. So unternehmend er auf dem Bilde van Dycks erscheint — den Hut schief auf dem Kopf, das Bärtchen emporgekräuselt, die eine Hand kokett in die Hüfte gestemmt, in der anderen den Spazierstock, einen gleichgültig mokanten Zug um den Mund — sein Blick schweift unsicher fragend in die Ferne, wie in leiser Vorahnung eines kommenden Unheils. Alle ahnen, daß das Ende eines schönen langen Tages sich naht, daß der Plebejer anfängt, ihre Kreise zu stören. Darum sind sie so kühl und abweisend stolz. Darum spielt um ihre Lippen das verächtliche odi profanum volgus et arceo. Darum posieren sie mit ihrer Noblesse, zeigen ihr blaues Blut wie ein heiliges Symbol. Den wilden plebejischen Horden, die auf sie einstürmen, treten sie entgegen in ihrer ganzen entnervten aristokratischen Feinheit. Die Tatzen, die nach der Königskrone sich ausstrecken, wehren sie ab mit blaugeäderter weißer Hand. Dem Tode geweiht, wollen sie in Schönheit sterben. Bleu-mourant-Stimmung ist über alles gebreitet.

Der schöne lange Tag der alten aristokratischen Weltordnung naht seinem Ende. van Dyck war das Nachtgestirn. Bleich und blaß ist in seinen letzten Bildern die Farbe, als breite matter Mondschein sich aus. In Holland stieg die Sonne eines neuen Tages empor, die Sonne, die noch heute über der Erde leuchtet.

IV. Holland.

11. Die ersten Porträtisten.

Inmitten der aristokratischen Welt des 17. Jahrhunderts erhebt sich Holland als eine bürgerliche Insel. Was in England, als van Dyck dort malte, leise sich ankündigte, war hier schon erreicht. Nach langem Kampfe war Holland Republik geworden. Und unmittelbar nach dem Kriege hatte der glänzende Aufschwung der holländischen Städte begonnen. Zur Zeit, als anderwärts die Bürger noch arme, geknechtete, hungernde Menschen waren, löste in Holland, fast verfrüht, eine bürgerliche Kultur die aristokratische ab. Geniale Kaufleute siedelten nach Amsterdam über und lenkten den gesamten Handel in neue Bahn. Der Ueberschuß an Volkskraft strebte in die Ferne. Noch 1572 hätte niemand denken können, daß das spanische Niederland einst Eigentümer eines Landes wie Java werden, das Kap der guten Hoffnung besitzen und den asiatischen Handel beherrschen

würde. Jetzt war Holland die erste Handels- und Seemacht der Welt.

War bisher die Kunst immer nur da gediehen, wo ein prächtiger Hof, eine glanzliebende Kirche oder eine vornehme Aristokratie ihr Schutz und Stütze gewährte, so tritt also in dem reichen republikanischen Holland zum erstenmale das Bürgertum — die Bourgeoisie mit all ihren guten und schlechten Seiten — als Macht in die Kunstpflege ein: eine ähnliche Wandlung, wie die Litteratur sie im späten Mittelalter durchmachte, als auf den Minnegesang der Meistergesang folgte. Es fehlt die dekorative Palastkunst. Es fehlt die kirchliche Malerei, der durch den Calvinismus der Boden entzogen war. Aber der Sinn für das Home ist erwacht. Jede Familie bewohnt ihr eigenes Haus und huldigt, da die Mittel vorhanden sind, dem Grundsatz „Schmücke dein Heim“. Aus einer Kunst der Kirche, der Königshöfe und Adelssitze ward die Malerei eine Kunst fürs Haus.

Daraus ergaben sich weitere Konsequenzen sowohl für die Farbenanschauung wie für die Stoffe. Die flandrischen Werke, für weiträumig helle Kirchen und prunkvolle Paläste bestimmt, sind festlich und farbig. Die holländischen kamen in enge, halbdunkle Stuben, „wo selbst das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht“. Diesem Bestimmungsort, den dämmerigen, braungetäfelten Räumen mit den kleinen Butzenscheiben entspricht das schummerige tonige Helldunkel der Bilder. Dort Monumentalität, dekorativer Schwung und rauschende Farbenlust; hier schon im koloristischen Teil etwas Stimmungsvolles, Häusliches. Für den Inhalt

aber boten Scenen des Alltagslebens und Schilderungen der Landschaft um so mehr sich dar, als gerade für die Holländer die Wirklichkeit von poetischem Licht verklärt war. Lange Jahre hatten sie kämpfen müssen. Nun genießen sie dankbar die Freuden des Lebens. Ihr eigener Herd ist ihnen die Welt. Ja, der Boden der Heimat war eine Schöpfung der Bewohner, die ihn durch Dämme gegen den Ocean geschirmt, in blutigem Kampf dem Feinde entrissen hatten. Diese Errungenschaften werden durch die Kunst gefeiert. Man denkt nicht daran, sich in ferne Schönheitswelten zu versetzen, denn was man um sich sieht, ist schön genug. Man weiß nichts von den Mythen und Legenden, an denen anderwärts die vornehmen Leute sich freuen. Das eigene Leben und all den Luxus, mit dem man im stande ist, sich zu umgeben, will man gemalt sehen, schätzt die Kunst als eine Verherrlichung häuslichen Glückes. Der hat Interesse für die Viehzucht, der für Tulpen und Geflügel, jener für die Schiffe, die seine Waren herbeiführen. Der hört gern einen lustigen Schwank, jener findet, daß der Blick sehr schön ist, den er von seinem Fenster auf die Landschaft hat. All die Stoffe, die die bürgerliche Kunst der Gegenwart beherrschen, erhielten so im bürgerlichen Holland des 17. Jahrhunderts ihre erste Prägung.

Mit Bildnissen setzt die Bewegung ein. Denn es ist natürlich, daß ein reicher Bürger sein Maecenat damit beginnt, daß er sich selber verewigen läßt. Durch das Porträt findet er den Weg zur Kunst. Er wünscht das Konterfei seiner Persönlichkeit, und da die Photographie noch nicht erfunden ist, läßt er sich malen.

Eine unglaubliche Zahl von Bildnissen wurde in dem Vierteljahrhundert von 1600—1630 gemalt. Jeder Beruf ist unter den Werken des Amsterdamer Museums vertreten, der Admiral wie der Kaufmann, der Pastor und Professor, der Ratsherr wie der Rheder. Die Bildnisse der Frauen bilden das Gegenstück zu denen der Männer. Zuweilen ist sogar die ganze Familie samt den Dienstboten vereint, die älteren Töchter mit ihren Männern, die jüngeren Kinder mit ihrem Spielzeug beschäftigt. Und schon diese Werke zeigen, daß ein neuer Menschenschlag auf den Schauplatz tritt. Rubens und van Dyck stiegen selten tiefer als bis zum Grafen herab. Selbst wenn ausnahmsweise ein Bürgerlicher gemalt ist, geht durch die Darstellung ein edelmännischer, höfisch feierlicher Zug, da in dem monarchischen Flandern die ganze Welt aristokratisch empfindet. Man liebt schwungvolle Eleganz der Toilette und schöne, runde Gebärden. Weiß und fein ist die Hand. Der Mann ist auf dem Parkett zu Hause, die Frau nicht Hausmutter, sondern Dame von Welt. Nur die Hunde, nicht die Dienstboten werden zur Familie gerechnet. Die Säulenarchitektur mit dem Vorhang ergänzt noch den Eindruck festlich repräsentierender Pracht. Ueber den Boden Hollands weht eine demokratische Luft. Der „dritte Stand" erscheint — Menschen mit rauhem, plebejischem Atem — und er ist stolz genug, nichts Höheres scheinen zu wollen. „Ehrt den König seine Würde, ehret sie der Hände Fleiß." Alles ist einfach, schlicht, bürgerlich sittenstreng. Eckig, knorrig, selbstbewußt stehen die Männer da. Bieder und ehrbar sind die Frauen. Nichts haben sie von dem weltmännischen

Schliff, der gesellschaftlichen Routine der vlämischen Edeldamen, sind nicht vom Glanze eleganten Lebens umstrahlt. Eingezwängt in ein reizloses Kostüm, das Haar unter dicker Haube, den Hals unter starrer Krause verborgen, sitzen sie da. Sie sind gewohnt, mit dem Korb am Arm ihre Kücheneinkäufe selbst zu besorgen, gewohnt, selbst ihre blaue Schürze, ihre steife Halskrause zu waschen. Die Hand, bei den Vläminnen lang, schlank, aristokratisch, ist hier eine Arbeitshand, die den Besen führt. Versuchen sie, elegant zu erscheinen, so ist die Toilette rührend geschmacklos. Da und dort wird, mit dem Geschmack der Köchin, die sich sonntäglich aufputzt, eine Schleife, eine Rüsche, ein Bändchen angebracht. Den Fächer halten sie, als ob es ein Küchengerät wäre. Die Kinder, bei van Dyck alles Prinzen, sind so unbeholfen, daß sie nur Modell stehen können, wenn der Maler ihnen einen Apfel oder eine Weintraube giebt.

Zu den Familienbildnissen kommen die Gruppenbilder der Korporationen. Was anderwärts der Palast, war in Holland das Gildenhaus und das Rathaus. Das Vereinswesen kam auf, gleichfalls für den bürgerlichen Zug der Zeit bezeichnend. An die Stelle des Elitemenschen tritt der Herdenmensch, die Massenherrschaft an die Stelle der Oligarchie. Zunächst spielten die Schützengilden eine ähnliche Rolle wie die Kriegervereine heute. Nachdem sie während der Feldzüge dem Vaterland tapfere Landwehrleute gestellt, ergingen sie sich jetzt in frohem Kriegsspiel. Jeder Verein hatte sein Kasino und seinen Exerzierplatz, wo alljährlich ein feierliches Preisschießen stattfand. Unter Kanonenschüs-

sen wurde der Sieger ausgerufen. Darauf folgte ein Liebesmahl, wobei dem Schützenkönig der von der Stadt ausgesetzte Preis, ein goldener Becher, überreicht wurde. Die Charge des Hauptmanns, der Offiziere und des Fähnrichs wurde von reichen jungen Leuten bekleidet, denen es Spaß machte, Uniform zu tragen. Und da sie gern in dieser Uniform sich gemalt sahen, bildeten Schützenstücke einen wichtigen Teil der holländischen Malerei. Jeder Schütze zahlte seinen Beitrag und wurde dafür von Meisterhand verewigt.

Doch auch Gilden mit ernsteren Zwecken bestanden. Der Sinn für Wohlthätigkeit, für Armen- und Krankenpflege war während der Kriegsjahre lebendig geworden, und als diese vorüber waren, lebte er fort. In allen Städten des Landes wurden Waisen- und Krankenhäuser, Asyle für alte Männer und Frauen geschaffen. Der Stolz des Bürgers war, im Verwaltungsausschuß dieser Wohlthätigkeitsanstalten zu sitzen und in dieser Eigenschaft auf die Nachwelt zu kommen.

Auch das Zunftwesen erlebte eine neue Blüte. Namentlich das Gewerbe der Tuchmacher war eine wichtige Industrie, die viel beigetragen hatte zur Blüte des Handels. Und wie die militärischen Korporationen, ließen diese Handelskammern für ihr Gildenhaus die Gruppenbilder ihrer Zunftmeister malen. Die Rechenschaftsablegung ist der Moment, der hier fast immer gewählt wird. An einem Tisch sitzen Männer, nehmen Rechnungen durch, kontrollieren den Kassenbestand und geben kund, daß in ihrer Geschäftsführung alles vorschriftsmäßig verlaufen.

Selbst die gelehrten Korporationen, namentlich die

Mediziner, gaben den Malern Beschäftigung. Gerade damals, im Jahrhundert des großen Krieges, war die Chirurgie eine wichtige Wissenschaft. Sowohl in Leyden wie in Delft und Amsterdam wurden die Sektionen öffentlich vorgenommen in einem großen Saal, der Theatrum anatomicum hieß. Die ersten Bänke waren für die Kollegen des Professors und für geladene Gäste, die mittleren für die Studenten, die hinteren fürs Publikum bestimmt. In der Mitte des Amphitheaters war der Tisch mit dem Kadaver, wo der Professor im Kreise seiner Assistenten die Sektion vornahm. Und da in Holland alle Welt sich malen ließ, wurden auch für diese anatomischen Hörsäle Gruppenbilder gestiftet, die den an der Leiche oder am Skelett demonstrierenden Professor inmitten seiner Assistenten darstellen.

Die ältesten Schützenstücke reichen bis 1530 zurück und sind im Stil der Soldatenreservebilder gehalten. Nicht künstlerische Wirkung, nur Aehnlichkeit wird verlangt. Jeder fordert, da er den gleichen Beitrag zahlt, die gleiche Berücksichtigung, will ganz en face gesehen sein, will, daß seine beiden Hände ins Bild kommen. Die Werke sind also noch keine Gruppenbilder, sondern zusammengestellte Einzelporträts. Ist die Zahl der Abzukonterfeienden zu groß für eine Reihe, so werden sie in mehreren Reihen übereinander angeordnet, so daß die oberen Gesichter durch die Lücken zwischen und über den unteren hervorblicken. Diese Stilphase vertreten im Amsterdamer Museum die Werke des Dirk Jacobs, Cornelis Teunissen und Dirk Barents. Die nächste Generation, deren Vereinskasse im stande war, höhere Preise zu zahlen, wollte mit so einfachen Bil-

dern sich nicht mehr begnügen. Statt der Brustbilder verlangte man Kniestücke oder ganze Figuren. Damit trat die Notwendigkeit ein, die Gestalten in Aktion zu setzen, den Bildern, die vorher bloße Zusammenstellungen von Köpfen gewesen waren, ein einheitliches Motiv zu Grunde zu legen. Dieses fanden die Maler zunächst darin, daß sie die Schützen beim Ausmarsch, später darin, daß sie sie bei gemeinsamer Mahlzeit darstellten. Das Schützenstück des Cornelis Ketel von 1588 steht am Ausgang dieser neuen Entwickelung, und das 17. Jahrhundert vollendete dann, was im 16. begonnen war.

Cornelis van der Voort malte 1618 das Bild der Regenten des Amsterdamer Altmännerhauses und schon vorher das große Schützenstück mit den Lanzen: jene eisernen unbeugsamen Männer, die bei Breda dem Spanier gegenüberstanden. Werner van Valckert schuf 1624 seine beiden Hauptwerke, die vier Regenten und Regentinnen des Spitals für Leprakranke. Nicolas Elias Pickenoy, weicher und zahmer, verstand, farbige Kostüme sehr salonfähig zu behandeln und war deshalb namentlich als Damenmaler geschätzt. Aert Pietersen, der Sohn des Stilllebenmalers Pieter Aertsen, malte 1603 das erste Chirurgenbild: die Anatomiestunde des Dr. Sebastian Egberts. Demselben Dr. Egberts ist das früheste Werk des Thomas de Keyser gewidmet, der dann 45 Jahre in Amsterdam arbeitete.

Aber nicht nur in der Hauptstadt, auch in allen kleineren Orten hatten die Porträtmaler Arbeit in Fülle. Im Haag malte der knorrig kraftvolle Jan

van Ravestyn alte Haudegen in Panzer und Schärpe, die noch mit draußen im Felde gewesen und zeitlebens kriegerischen Sinn bewahrten. In Delft entfaltete der Maler der Oranier, Michel Mierevelt, eine ausgedehnte Thätigkeit, hat alle Statthalter, Wilhelm I. wie Moritz und Friedrich Heinrich, aber auch die Gelehrten des Landes ein wenig nüchtern und fabrikmäßig heruntergemalt. In Dordrecht war der Stammvater der Familie Cuyp, Jacob Gerrits Cuyp, ein vielbeschäftigter Maler, während in Utrecht Paulus Moreelse und Willem van Honthorst die zahlreichen Aufträge erledigten. Noch mehr als alle diese Städte hatte Harlem im Kriege mit Spanien zu leiden gehabt. 1573 ganz verödet in den Besitz des Feindes übergegangen, später durch eine Feuersbrunst zerstört, war es nun die lustigste aller holländischen Städte. Der Maler der Harlemer ist daher recht eigentlich der Maler des jungen Holland. Nicht nur an knorriges Bürgertum und demokratisches Selbstgefühl, auch an herausfordernde Kühnheit und forsche Lebendigkeit denkt man, wenn der Name des Frans Hals genannt wird.

12. Frans Hals.

Man stelle sich ein Volk vor, das jahrzehntelang geknechtet und geknebelt war, das hatte zusehen müssen, wie in seinem Land katholische Klöster wieder errichtet, Gesetze von mittelalterlicher Strenge gegeben wurden. Und dieses Volk hat in blutigem Kampf das Joch der Fremdherrschaft abgeworfen, die politische, die Glaubensfreiheit errungen. Eine kühne, feurige Jugend ist aufgewachsen, empfangen von ihren Müttern während des

Kanonendonners der Schlachten, groß geworden in der Zeit der Siege und des Ruhmes. Für eine solche Generation wird die Luft, die sie atmet, etwas Berauschendes haben. Sie wird nicht Hölle, nicht Teufel fürchten. Säbelklirrend, mit herausfordernden Blicken gehen sie daher. In Saus und Braus, in ritterlichem Kriegsspiel, bei Schmaus und Gläserklingen verläuft ihr Leben. Bajonette blitzen, Trommelwirbel ertönen. Sollte der Spanier wiederkommen, werden sie wie ihre Väter zur Stelle sein.

Frans Hals war ein echter Sohn dieses säbelrasselnden, toll ausgelassenen Holland. Noch in hohen Semestern fühlte er sich wie Corpsstudent, lustig und leichtsinnig, burschikos und forsch, ein Antiphilister, der das Wort Bourgeois als Beleidigung empfand. Man kann ihn sich denken, wie er stark angeheitert nachts durch die Straßen streift und Fenster einwirft oder Nachtwächter prügelt. In Ermangelung eines Nachtwächters prügelt er seine Frau. Als dieses arme Geschöpf in ein besseres Jenseits eingegangen, verheiratet er sich, ohne das Trauerjahr einzuhalten, mit Lisbeth Reyniers, die ihn auch schon nach neun Tagen zum Vater machte. Mit Lisbeth sitzt er zusammen auf dem berühmten Bild des Louvre. Beide sind nicht mehr jung, haben manche Stürme erlebt. Hals mag während der Arbeit manchen Witz gemacht, sein Ehegespons oft alte Schachtel genannt haben. Jovial und wurschtig, als ob er selbst die Komik seines Ehelebens fühle, blickt er drein. Trotzdem kann er die gute Lisbeth nicht lassen. Denn sie ist keine Spielverderberin, hält keine Gardinenpredigten, sondern schwingt selber

den Humpen. Es ist, als wäre der Refrain des alten Trinkliedes „Altes Herz, was glühest du so“ halb ironisch unter das Bild gesetzt.

Mit diesem Selbstporträt kennt man die übrigen Werke des Frans Hals. Wie er selbst zeitlebens ein flotter Bursche blieb, machte er seine Harlemer zu flotten Burschen, die so kecke Blicke werfen, sich so forsch gerieren, als seien sie immer im Begriff, einen Philister anzurempeln. Ihr Dasein bewegt sich zwischen Mensur und Kommers. „O selig, o selig, ein Fuchs noch zu sein!“

Schützenmahlzeiten enthalten die drei frühesten Werke, die man im Harlemer Museum sieht, und es ist kein Zufall, daß gerade Hals, das lustige Kneipgenie, den Typus dieser Schmausereien erfand. Frische Genußfreudigkeit und kernige Gesundheit lacht aus allen Köpfen. Es sind die Männer, die noch selber die Verteidigung von Harlem erlebt und nun froh des Erreichten sich freuen: Männer, die Pulver gerochen, Blut fließen gesehen und im Feld übernachtet hatten. Auf einem späteren Werk sind die Schützen der Adriaensdoele unter den Laubkronen ihres Gartens vereint, in vollem Waffenschmuck, zum Aufbruch gerüstet. In dem Bilde von 1639, das den Ausmarsch der Georgsdoele darstellt, hat ihm das Treppenmotiv dazu gedient, in die früher übliche reihenweise Anordnung Leben zu bringen. Keck, frisch und jauchzend sind die Farben: die roten Schärpen und hellblauen Fahnen, die üppigen Stillleben von Früchten und Hummern, die er auf der Tafel aufbaut, die schmucken Uniformen und das silberne Licht, das durch die Kronen der Bäume strömt.

Schneidigkeit und Lebensfreude, selbstbewußte Forschheit strahlt auch in seinen kleineren Bildnissen allen Personen aus den Augen. Malt er Kinder, dann weinen sie nicht und schauen nicht ernst drein, sind auch nicht schüchtern und befangen. So klein sie sind, fürchten sie die Erwachsenen nicht, sondern blicken ihnen keck, übermütig lachend ins Auge. Selbst die Amme ist von dem Bewußtsein durchdrungen, daß das Baby ein Generalfeldmarschall oder eine Jungfrau von Orleans werden würde. Und diese Männertypen! Da fühlt sich ein kleiner, buckliger Kerl so forsch, als hätte er den Riesen Goliath erschlagen. Dort schwingt ein Pfarrer so kriegerisch seinen Codex, als wollte er ihn einem Katholiken um den Kopf schlagen. Dort fuchtelt einer, die Beine übereinandergeschlagen, herausfordernd mit der Reitpeitsche. Dort steht ein junger Herr — er heißt van Huythuysen — den Hut schief gerückt, die eine Hand in die Seite gestemmt, die andere mit dem Säbelgriff spielend — so unbeschreiblich bramarbasierend da, als habe er eine Kriegserklärung an die vereinigten Staaten von Europa erlassen. Das ist eines jener Bildnisse, die den Geist eines Zeitalters spiegeln. Kein Gelehrter, sondern ein Maler, Frans Hals ist der Geschichtschreiber der niederländischen Freiheit. Und gedenkt man der Bildnisse des Velasquez, so fühlt man, wie hier zwei Welten aneinanderprallen. Dort die zugeknöpfte Vornehmheit spanischen Uradels, Menschen, die gänzlich apathisch dastehen, da jeder andere für sie Luft ist. Hier das trotzige Sichbreitmachen des Plebejers, die fast lächerliche Eitelkeit dieser Holländer, die sich *als das erste* Volk, die Spitze der civilisierten Welt

fühlten, sicher des morgigen Tages, stolz auf sich selbst, auf ihre Intelligenz und ihre Thatkraft, ihre Fechtkünste und ihre Reserveuniform säbelklirrend dahinschritten. Die Menschen des Velasquez sind hohe Herren, die den Degen führen können, aber nie in die Lage kommen, die Klinge zu ziehen, da jeder andere für sie ein Paria ist. Die des Frans Hals ruhen nicht, bis sie Renommierschmisse haben. Im Herrn van Huythuysen hat er die Seele der Epoche gemalt, die Seele, die er in sich selbst trug, dieser prächtige Corpsbursch der Kunst.

Was die Bildnisse nicht sagen, erzählen die Volksstücke. Lachen, Singen, Musizieren und Trinken, urwüchsige Derbheit und forsches Sichgehenlassen — hier ist alles vereint, was ihm selber Spaß machte. Die Flitterwochen des jungen Holland werden in Sauf und Sinnlichkeit gefeiert. Da hat ein derber, bärtiger Kerl, das Barett schief auf dem kahlen Schädel, schäkernd eine Dirne im Schoß. Dort hebt Junker Ramp grinsend seinen Römer empor. Es folgen jene köstlichen Improvisationen leichter und treffsicherer Porträtmalerei: der junge Musikus in Amsterdam, die musizierenden Knaben in Kassel, der trinkende und flötenspielende Knabe in Schwerin. Dann Gestalten von der Kneipe und Straße: lustige Zechbrüder und lachende Dirnen, halbbetrunkene Fiedler und alte Matrosenmütter; die Hille Bobbe, die Hexe von Harlem, mit der Eule auf der Schulter und dem Zinnkrug in der Hand.

In Werken der Art hat Hals in der Wiedergabe des Momentanen sein Höchstes erzielt. Ein plötzliches, das Gesicht verzerrendes Lachen, einen kühnen Blick,

eine forsche Gebärde, alles hält er im Fluge fest. Alle Stufen des Lachens, vom behäbigen Schmunzeln bis zum heiseren Krächzen, sind mit der Unmittelbarkeit der Momentphotographie erhascht. Im Telegrammstil spricht er, hat, um Blitzartiges festzuhalten, auch eine Technik sich geschaffen, in der jede Linie pulsierendes Leben ist. Als ob es ein Degen wäre, führt er den Pinsel, behandelt die Leinwand, als stünde er einem Feind gegenüber, den er mit Säbelhieben traktiert. 200 Jahre vor Manet hat er den Impressionismus begründet.

Freilich — er hat 80 Jahre, über 80 Jahre gelebt. Das war zu lange. Er blieb derselbe, die Welt blieb es nicht. Mit der lustigen Zeit, dem Saus und Braus war es allmählich vorbei. Holland hatte, was es wollte, erreicht. Die Freiheitskämpfer von einst in ihrer ritterlich dreisten Tracht, sind alt und bedächtig geworden. Sie versammeln sich, gebeugt von der Last der Jahre, nicht mehr zu feschem Gelage, zu keckem Auszug, nur zu stillem Beraten. Selbst ihre Kleidung ist anders. Keine roten Schärpen, keine Rüstungen tragen sie mehr, sondern ernste, schwarze Gewänder. Nicht mehr Schützen, keine lebenslustigen Schlemmer sind sie, sondern würdige Patrizier von starrem calvinistischem Geist.

Diese veränderten Zustände spiegeln in Hals' späteteren Werken sich wider. An die Stelle der heiteren Buntheit, die er früher liebte, ist in dem Porträt der Vorsteher des Elisabethhospitals von 1641 eine fast monochrome Skala getreten. Eine tiefgrüne Tischdecke, eine graue Wand, an dieser Wand der weiße Farbenfleck einer Landkarte in schwarz profiliertem Rahmen,

vorn alte Leute in schwarzer Tracht — das ist der Inhalt des Bildes, das in seiner ernsten Charakteristik und vornehmen Tonschönheit den lustigen Kumpan von früher als ruhigen, abgeklärten Meister zeigt.

Doch es scheint nicht, daß seine Art noch dem Geschmack der Zeit entsprach. Auch sein freies burschikoses Wesen paßte nicht mehr zu den gesitteten Anschauungen. Er wurde vor Gericht verwarnt, sich „der Trunkenheit und ähnlicher Ausschweifungen zu enthalten". Die Aufträge blieben aus, und der Exekutor erschien in seinem Hause. 1661 wurde er, da er nichts mehr hatte, steuerfrei erklärt. Später rafften sich die Väter der Stadt zu dem Entschlusse auf, ihm lebenslänglich — er hatte die 80 überschritten — eine jährliche Unterstützung von 200 Gulden zu geben.

In diesem denkwürdigen Jahr 1664, als das freie Holland so königlich für einen seiner größten Künstler sorgte, sind Hals' letzte Werke entstanden. Der Mann, der als schneidiger Kavalier mit Schützenschmausereien begann, malt, nachdem er ein alter Spitaler geworden, die Vorsteher und Vorsteherinnen des Altmännerhauses. Und wie sehen sie aus! Das Bewußtsein, einen Husarensäbel zu führen, hat er nicht mehr. Verächtlich schleudert er die gewaltigen Farbenklekse auf die Leinwand. Aengstlich und erschrocken blicken die alten Jungfern und die ehrbaren Herren drein, geärgert und erbost über das schmutzige, hingefetzte Gewand und die braune Wäsche, in die der greise Meister sie kleidet. B a r t h o l o m ä u s v a n d e r H e l s t, der Sammet und Seide schillern und Mäntel flattern ließ, die Herren *elegant und die* Damen schön machte; A b r a h a m v a n

den Tempel, der ihnen die aristokratische Würde der Vlaamen lieh, sie in schwarzer Seide und weißem Atlas auf Parkterrassen und in prunkvollen Säulenkolonnaden lustwandeln ließ, waren damals schon die Ideale dieser Bourgeois, die den Baron spielen wollten, geworden.

Den alten Meister Hals nahm 1666 ein Armengrab auf. Neun Jahre später wird sein Name nochmals erwähnt: als der lustigen Lisbeth, seiner Witwe, zu ihrem gewöhnlichen Armengeld eine wöchentliche Unterstützung von 14 Sous gewährt wird. So ist im Leben des Frans Hals die Geschichte der holländischen Malerei enthalten. Sie beginnt stolz und kühn, aber sie endet trüb. Ein einziger Künstler, dessen Leben 80 Jahre währte, sah mit an, wie auf das Demokratentum der behäbige Philistergeist, auf diesen die Nachäffung des Höfischen folgte.

13. Hals' Zeitgenossen.

Für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts bedeutet Hals ein Centrum. Da er Bildnisse und Volksfiguren malte und in seinen Regentenstücken auch ganze Stillleben anhäufte, hat er nach allen diesen Seiten gewirkt: Porträtisten, Genre- und Stilllebenmaler folgten ihm.

Jan Verspronck und Jan de Bray malten Schützenstücke, die in ihrem feinen, grauen Ton und ihrer frischen Lebendigkeit denen des Meisters ähneln. Sonst waren Soldatenbilder unter den Nachfolgern des Hals beliebt. Die holländischen Bürger erinnerten sich, wenn sie in ihren behäbigen Stuben saßen, stolz ihrer Militärzeit, all der Strapazen und Gefahren, die sie

durchgemacht, und von denen sie ihren Kindern erzählten. In den Zeitungen lasen sie von den Dingen, die sich drüben im armen Deutschland abspielten. In Holland selbst trieben noch versprengte Söldner sich umher. Der Bürger, der sein Bildnis hatte anfertigen lassen, dehnte daher sein Maecenat darauf aus, daß er Erinnerungen an sein Kriegsleben malen ließ. Biwakscenen, Einquartierungen und Plünderungen machten den Anfang. Dann wurden die außerdienstlichen Beschäftigungen flotter Offiziere geschildert: wie sie mit galanten Mädchen bei Wein, Spiel und Liebe sich für die Entbehrungen des Felddienstes entschädigen. Dirk Hals, Fransens jüngerer Bruder, Pieter Codde, Jan Olis, Jacob Duck und Antony Palamedes sind die Vertreter der Gruppe. „Man sitzt am Fenster, trinkt sein Gläschen aus und segnet Fried' und Friedenszeiten."

Andere gingen von Soldatenbildern zu Scenen aus dem Volksleben über. Der „dritte Stand", der nun der herrschende geworden, weist stolz darauf hin, daß es unter ihm noch einen „vierten Stand" giebt. Während in dem höfischen Frankreich die plebejischen Manieren der Bourgeois Monsieur Dimanche und Monsieur Jourdain den Aristokraten Stoff zum Gelächter geben, lacht in Holland der Bürger über das ungehobelte Benehmen des Volkes. Namentlich das Kneipenleben und der Tabak spielen in den Bildern eine Rolle. Denn die Tabakspfeife war um 1600 so neu, wie vor 10 Jahren das Veloziped. Und in Holland zuerst waren Bierwirtschaften errichtet worden. Von Jan Molenaer sieht man in den Galerien solche Figuren

zechender und rauchender Burschen. Selbst die Frauenemancipation nimmt im bürgerlichen Holland schon ihren Anfang. Eine Frau tritt auf, die nicht als noble Passion die Malerei betreibt, sondern sie zum Lebensberuf macht. Judith Leister malte Zechbrüder und musizierende Pärchen, hübsche, frauenhaft gefällige Bilder, in denen sie den weichen Glanz des Kerzenlichtes zart interpretierte. Adriaen Brouwer, der abenteuerliche Gesell, gehört, obwohl Vlaame von Geburt, gleichfalls in diesen Kreis. Bei den Holländern hatte er Dienste genommen, nachdem er aus dem Vaterhaus entflohen. Mit den Holländern verteidigte er Breda gegen die Spanier. Mit einer holländischen Schauspielertruppe trat er in Amsterdam und Harlem auf. Und noch im spanischen Antwerpen spielte er so sehr den Holländer, daß er auf die Festung gesetzt wurde. Auch seine Bilder in ihrer hanebügenen Derbheit fügen sich dem Rahmen der holländischen Kunst besser als dem der vlämischen ein. Im Qualm der Winkelkneipen, bei Bier und Schnaps, unter betrunkenen Proleten treibt er sich herum. Tölpel, die würfeln und Karten spielen, sich raufen, mit dem Messer stechen und am nächsten Morgen ihren dicken Kopf vom Dorfbader verbinden lassen — das ist der Inhalt seiner Werke. Gewiß ein einseitiges, fast widerliches Thema. Aber die koloristische Noblesse ist so groß, daß man den Inhalt ganz vergißt, nur die Bravour der Mache bewundert. Brouwer ist ein geborenes Maleringenium. Nichts Reflektiertes, nichts Mühsames giebt es. Jeder Strich sitzt auf Anhieb. Es wird erzählt, daß er in der Kneipe, wenn er die Zeche nicht zahlen konnte, rasch

eine Skizze aufs Papier warf und sie dem Kunsthändler schickte. So scheinen seine meisten Bilder entstanden. Nie denkt er an handwerkliches Fertigmachen. Jedes wahrt die Unmittelbarkeit der Skizze, und schon deshalb sind seine Werke ein Entzücken für jedes Malerauge.

Innerhalb der Landschaftsmalerei stehen zu Beginn des 17. Jahrhunderts zwei Richtungen sich gegenüber. Cornelis Poelenburg, Dirk van der Lisse, Bartholomäus Breenberg und Moses van Uytenbroeck erzählen den holländischen Bürgern, wie es im schönen Italien aussieht, malen kleine Landschaften aus der Umgebung Roms und Tivolis, die sie mit Hirten und Satyrn, mit Göttinnen und badenden Nymphen staffieren. Alles ist von kalligraphischer Eleganz, einer gefälligen, aber oberflächlichen Anmut. Doch während in diesen Bildchen jene „arkadische" Landschaftsmalerei ausklingt, die ihren Hauptvertreter in Albani hatte, beginnen andere vom Boden der Heimat Besitz zu nehmen, die man zu schätzen wußte, da sie mit Blut erkauft war. An die Stelle der italienischen Scenerien treten schlichte holländische Gegenden: flaches Gelände mit hohen Dünen und weitem Fernblick. Die Nymphen und Göttinnen verwandeln sich in Bauern, Fischer, Fuhrleute, Holzhacker, Jäger und Schiffer. Die älteren Landschafter — Hans Bol, Hendrik Avercamp, Adriaen van de Venne und Esaias van de Velde — kommen noch nicht ohne breite Erzählung aus. Denn es mußte sich in den Bildern etwas Interessantes ereignen, wenn sie den Beifall der bürgerlichen Kunstfreunde finden sollten. Volksbelustigungen

auf dem Eise — der Sport war damals neu — Schlittenscenen, Jahrmärkte, Jagden bilden also den Inhalt der Werke. Dann tritt die figürliche Staffage mehr zurück. Der Künstler emancipiert sich von den Anforderungen der Besteller. Ein Weg, der zwischen Feldern zum Walde führt, der Abhang einer Düne, ein Dorf zwischen Bäumen und Sträuchern, belebt von Bauern und Wagen, von einem Reitertrupp oder Marodeuren, flache Gegenden mit Kirchtürmen und Windmühlen kehren bei Pieter de Molyn und Hercules Seghers wieder. Jan Porcellis nahm an der Küste sein Standquartier, beobachtete die See in ihrer grauen Farbe und ihrem eintönigen Wellenschlag mit ruhiger, echt holländischer Sachlichkeit. Der Boden für die großen Landschafter und Marinemaler der folgenden Epoche ist bereitet.

In die Speisezimmer werden Stillleben gehängt — auch sie eine Verherrlichung des Luxus, den der reich gewordene Bürger mit dankbarer Freude genießt. Früher, so lange Holland Provinz war, mußte man mit Hering, mit Bier und Brot sich begnügen. Jetzt kann man sich Rheinwein und Austern leisten.

Namentlich Pieter Claesz, Heda und der jüngere Frans Hals stimmten silberne Pokale, silbernes Tafelbesteck und glitzernde Kannen mit Schinken, Austern und Pfirsichen zu sehr vornehmen Harmonien zusammen. Es spricht aus ihren Werken die frohe Genugthuung des Bürgers, einen guten Weinkeller und feines Tafelbesteck zu besitzen.

Nur die Stillleben, die in der alten Universitätsstadt Leyden gemalt wurden, tragen einen anderen Cha-

rakter. In einer Zeit, die so weltlich war, so aufging in frohem Genuß, gedenken diese Meister der irdischen Vergänglichkeit. Nicht die Freuden der Tafel malt Pieter Potter, der Vater des berühmten Paul. Totenköpfe, Gebetbücher, Stundengläser, Krucifixe, zerbrechliche Gläser und Thonpfeifen, Kerzen, die langsam herniederglimmen, die Dinge also, auf die ehemals der heilige Hieronymus blickte, wenn er nachgrübelte über die Vergänglichkeit des Irdischen, stellt er zusammen und schreibt „vanitas" darunter. Die Bilder erinnern daran, daß die Holländer des 17. Jahrhunderts nicht nur ein Volk von Kaufleuten, auch ein solches von Theologen waren.

Für ihren Glauben hatten sie gelitten in jener Zeit, als Alba in den Niederlanden wütete. Mit der Bibel in der Hand lassen sie gern in ihren Bildnissen sich darstellen. Stolz auf die politische Freiheit, die sie sich erkämpft haben, sind sie noch stolzer auf die reformierte Kirche, die 1572 aus Feuer und Blut emporstieg. Nach dem Vorbild der Genfer Republik hatte man das Staatswesen eingerichtet. Leyden namentlich war die Stadt der Theologen. Die ersten Gelehrten des Landes kamen hier zusammen und thaten für Holland, was ein Jahrhundert vorher Luther und Melanchthon für Deutschland gethan. Die „Staatenbibel", in neunjähriger Arbeit vollendet, wurde das Palladium der neuen Kirche und war bald in Millionen Exemplaren verbreitet. In diesem Buch, das die junge holländische Sprache begründete, begeisterte man sich von neuem an dem Zauber der heiligen Legenden, vertiefte sich in die Poesie des alt- und neutestamentlichen Epos. Be-

sonders das Alte Testament gewann eine Bedeutung, die es nie vorher in der christlichen Kirche gehabt. Denn die Holländer glaubten in den Geschicken des Volkes Israel eine Aehnlichkeit mit ihren eigenen zu finden, betrachteten die göttlichen Aussprüche des Alten Testamentes als wunderbare, ihnen persönlich gemachte Verheißungen. Palästina und die babylonische Gefangenschaft — das ist Holland und die spanische Knechtschaft.

Aus diesem Verwandtschaftsgefühl, das man den Israeliten entgegenbrachte, erklärt sich der philosemitische Zug, der damals durch Holland ging. Hier zuerst fanden die Juden ein Heim. Schon im Beginne des 17. Jahrhunderts gab es in Amsterdam über 400 jüdische Familien, die meisten aus Portugal gekommen. Bald darauf kam es zu einer völligen Emancipation. Einige, wie Ephraim Bonus, wurden hervorragende Aerzte. Andere standen an der Spitze der großen überseeischen Unternehmungen.

Auch die holländische Poesie hat einen biblisch-israelitischen Zug. Nicht nur Marnix, der Sänger der Freiheitskriege, wirkt wie ein Psalmist. Camphuysens „erbauliche Lieder" gleichen einem israelitischen Gesangbuch. Vondel und Daniel Heinsius bringen alttestamentliche Dramen auf die Bühne. Huygens setzt die Gesänge Davids in Musik und hofft „die Unsterblichkeit nur dann zu erringen, wenn er in seinen Werken etwas von der Lieblichkeit und Kraft des israelitischen Königs offenbare". Die Prediger auf der Kanzel bedienen sich, um auf Zeitverhältnisse anzuspielen, alttestamentlicher Gleichnisse.

Dadurch war auch der Kunst ein neues weites Ge-

biet eröffnet. Man hatte keine Heiligen, die man feiern konnte; keine Kirchen, die Altarbilder duldeten. Aber man hatte die Bibel, in die man sich mit ganzer Seele vertiefte. Da sich die Holländer als Nachkommen der Israeliten fühlten, erschienen die alten Legenden plötzlich in neuem Licht. Pieter Lastmann konnte den Schatz noch nicht heben. Seine Werke sind derb und trocken, vulgär und schwer. Aber Lastmann ist der Lehrmeister Rembrandts.

14. Rembrandt.

Ein Bild von Rembrandt in der Dresdener Galerie stellt Simson dar, wie er den Philistern Rätsel aufgiebt, und Rembrandts ganzes Schaffen, den Philistern seiner Zeit ein Rätsel, ist rätselhaft bis zum heutigen Tag geblieben. Man hat ihn den Meister des Helldunkels genannt, was nichtssagend ist, da viele andere, schon Correggio sich äußerlich die gleichen Probleme stellten. Man hat ihn als Schöpfer der religiösen Kunst des Germanentums gepriesen, was ebenso nichtssagend ist, da Dürer auf diesen Ruhm das nämliche Anrecht hat. Alle Hilfsmittel der Wissenschaft sind in Bewegung gesetzt, er läßt sich nicht packen, nicht deuten. Wie kein anderer Mensch den Vornamen Rembrandt trug, ist er auch als Künstler etwas Einziges, spottet jeder geschichtlichen Analyse, bleibt, der er war, eine rätselhafte, unfaßbare Hamletnatur — Rembrandt. Der Klarheit und dem Ebenmaß hellenischen Geistes, der die Renaissance beherrschte, tritt mit Rembrandt das Dunkel der Empfindung gegenüber. Er verhält sich zu den *Renaissancemeistern* wie Ossian zu Homer, steht neben

den Olympiern als Nibelunge, als Held aus dem Nebelland.

Vielleicht ist es überhaupt nur möglich, Rembrandt näher zu kommen, wenn man sich entschließt, seine Bilder gar nicht als Bilder, sondern nur als seelische Dokumente aufzufassen. Denn das ist das Eigenartige an ihm. So bedeutend die Anatomie, die Nachtwache und die Staalmeesters sind — die paar Bestellungen, die ihm zugingen, haben ihn nicht zum Rembrandt gemacht. Rembrandt ist er nur, wo er außerhalb des Publikums steht. Und das gilt für die Mehrzahl seiner Werke. Er als erster war Künstler in modernem Sinn, erledigte keine Aufträge, sondern schuf seine eigenen Gedanken. Nur was sein Innerstes bewegte, brachte er gestaltend vors Auge. Er scheint gar nicht daran zu denken, daß man ihm zuhört, er spricht nur mit sich selbst. Es liegt ihm nicht daran, von anderen verstanden zu werden, er giebt seine Empfindungen und Stimmungen wieder. Kein Maler redet, sondern ein Mensch. Man kann, was er schuf und wie er es schuf, nur verstehen, wenn man seine Werke als Kommentar seines Lebens betrachtet.

In der alten Universitätsstadt Leyden, wo Bogermann gerade sein großes Werk der Bibelübersetzung begann, ist er 1607 geboren. Sein Vater ist Müller, seine Mutter eine Bäckerstochter. Er ist das fünfte von 6 Kindern. In ernster, religiös gläubiger Atmosphäre wächst er auf. Seine Mutter namentlich muß eine biedere fromme Frau, eine Art biblischer Patriarchin gewesen sein. In zahlreichen Bildern, die ihr Sohn von ihr malte, hat sie die Bibel, ihr Lieblings-

buch, auf dem Schoß. Man stellt sich gern vor, wie der Knabe, zu Füßen der Mutter sitzend, den alten Legenden lauscht. Man stellt ihn sich vor, wie er einsam im freien Felde umherschweift. Denn sein väterliches Haus lag am Ende der Stadt, gerade an der Stelle, wo sich die beiden Arme des Rheines vereinen, und noch weiter draußen lag die Windmühle. Stundenlang mag er hinausgewandert sein, den Rhein entlang; sah die Schiffe mit ihren farbigen Segeln, die Dünen in ihrem melancholischen Braun, die fetten grünen Weideplätze, wo in philosophischer Ruhe die Rinder lagern; betrachtete das graue Meer mit seinem unermeßlichen Horizont, den Himmel mit dem ewig wechselnden Zug der Wolken. Eine Ahnung der Unendlichkeit des Alls ging ihm auf.

Erst weiß er nicht, was er werden soll, und läßt sich als Student an der Universität einschreiben. Dann geht er zu Swanenburch, hierauf nach Amsterdam zu Lastmann. Doch schon nach 6 Monaten ist er im Elternhaus zurück und beginnt mit der Malerei ganz von vorn. Seine ersten Bilder sind nur deshalb anziehend, weil sie die technischen Fortschritte eines großen Meisters verfolgen lassen. Sorgsam stellt er sich Modell. Rings ordnet er den Besitzstand seines Ateliers, schweinslederne Folianten und damascierte Messer, Rüstungsstücke und Schwerter zu ganzen Stillleben an. In der Beleuchtung verfolgt er die Probleme, die seit Honthorst in der holländischen Malerei beliebt waren. Sowohl in dem Stuttgarter wie in dem Nürnberger Bild, das einen alten Apostel, wohl Paulus, im Gefängnis darstellt, fällt das Sonnenlicht auf einen Greisenkopf.

In dem Geldwechsler der Berliner Galerie versucht er ein Nachtstück. Ein alter jüdischer Banquier prüft, wie auf den Wechslerbildern des Quentin Massys, bei Kerzenlicht eine Münze. Der Gedanke von der Vergänglichkeit des Irdischen und der Freude am Irdischen liegt wohl den Bildern zu Grunde. Wenn die Berufsmodelle fehlten, mußten seine Angehörigen aushelfen, die er auch mit den Versatzstücken seines Ateliers drapiert. Sein Vater, der brave Müller, trägt auf dem Amsterdamer Bild einen eisernen Harnisch, dazu ein Barett mit hoher Feder, und hat den Schnurrbart martialisch in die Höhe gedreht. Es war die Zeit, als ganz Holland im Zeichen des Kriegshandwerks stand. So erklärt sich diese Vorliebe für militärische Allüren.

Gleichzeitig macht er sich mit der Technik der Radierung vertraut. Gerade damals, zur Zeit des großen Krieges, trieben Bettler aus ganz Europa sich in den holländischen Straßen umher. Rembrandt zeichnete, was er sah: Bucklige, Lahme, Blinde, Betrunkene. Und er zeichnete namentlich sich selbst. Nicht nur im verschiedensten Kostüm steht er da. Auch der Ausdruck ist immer ein anderer. Da ist er nachdenklich, dort rollt er die Augen, da fährt er entsetzt zurück, da lacht er breit, dort sind seine Lippen von Schmerz verzerrt. Es ist, als hätte er seine eigene Persönlichkeit gesucht, die ihm selber ein Rätsel war. Und so verschieden er in seinen Selbstporträts ist, so verschieden ist er als Künstler.

Mit einer heiligen Familie und einer Darstellung im Tempel schließt er 1631 seine Leydener Thätigkeit

ab. In dem Münchener Bild hat er zum erstenmal sich an lebensgroße Figuren gewagt. Ein Vorgang aus der heiligen Geschichte ist im Sinne Honthorsts in ein holländisches Bürgerhaus verlegt. Schreinergerät hängt an der Wand. Mann und Frau tragen die Werktagskleidung von 1630. Auf dem Haager Bild dehnt eine weite, große Kirche sich aus. Nachdem er vorher Menschen in enger Zelle gemalt, ist es jetzt, als sei das Vaterhaus ihm zu eng geworden und als thue sich das Universum vor ihm auf. Zugleich kämpft zum erstenmal das Licht mit dem Schatten, als hätte er eine Vorahnung gehabt, daß auch sein Leben zu einem Kampf von Licht und Schatten sich gestalten werde. Die Hand in die Seite gestemmt, kühn wie ein Eroberer, steht er auf dem Selbstporträt von 1631 da. Die Radierung mit dem Schiff (B. 111) könnte, obwohl sie ein Buchtitel war, die Abrechnung zwischen Vergangenheit und Zukunft bedeuten. Einen Januskopf sieht man; ein nacktes Weib bildet den Mast. So segelt er, von lockenden Phantomen umgaukelt, in das Meer des Lebens hinaus.

Das Weib steht für ihn, als er nach Amsterdam gekommen, zunächst im Mittelpunkt aller Gedanken. Mit der Freude des Studenten, der aus der Gebundenheit des Vaterhauses in eine fremde Universitätsstadt kommt, giebt er den neuen Eindrücken sich hin. Eine ganze Reihe weiblicher Aktstudien entstehen, zum Teil Blätter von so hanebügener Sinnlichkeit, daß sie in den Kupferstichkabinetten als „Secreta" bewahrt werden. Aber bald auch die Blätter: wie „le lit français", aus denen solcher Degout am Geschlechtlichen spricht.

Immer bekämpfen sich in Rembrandt diese beiden Naturen: die Begierde des Sinnenmenschen, der in die Welt sich stürzt, und der Ekel des Träumers, der das, was er sucht, draußen doch nicht findet.

Sonst bemüht er sich, die Porträtaufträge, die ihm zugehen, sachlich und ernst zu erledigen. Hatte er früher seine Angehörigen in Harnisch, Helm und exotische Stoffe gekleidet, so hält er sich jetzt streng an das holländische Kostüm. Wie bei de Keyser ist es in seinem monotonen Ernst, seinen dunklen Farben, seinem symmetrischen Schnitt mit nüchterner Genauigkeit wiedergegeben. Höchstens dadurch, daß er Handlung in die Bildnisse bringt, weicht er — wie in dem Porträt des Schiffsbaumeisters, dem seine Frau einen Brief überbringt — zuweilen vom Herkömmlichen ab. Dadurch allein unterscheidet sich auch sein erstes Gruppenbild, die Anatomie des Dr. Tulp, von den älteren Werken. Noch Mierevelt und de Keyser hatten in ihren Chirurgenbildern nicht daran gedacht, die Scene einheitlich zu beleben, sondern fügten sich dem Wunsche der Besteller, die das Hauptgewicht auf die Aehnlichkeit des Einzelporträts legten. Keiner sieht auf den Professor oder auf den Leichnam, sondern alle sind mit sich und dem Betrachter beschäftigt. Für Rembrandt ist der Einzelne nur der Teil eines Kunstwerks. Alle sind bei der Sache. Der hell beleuchtete Kadaver bildet den Mittelpunkt. Tulp demonstriert, und die anderen Chirurgen folgen aufmerksam dem Vortrag des Professors.

Seiner Vorliebe für bunte Phantasiekostüme konnte er nur noch in Selbstbildnissen nachgeben. Da trägt er eine federgarnierte Sturmhaube, dort schwarzes Sam-

metbarett und kühn emporgestrichenen Schnurrbart, dort roten Sammetmantel mit Harnisch und goldener Kette. Als Dürer das Madrider Selbstbildnis mit dem bunten Wams und dem Federbarett malte, war er Brautwerber. Rembrandt war es 1632 gleichfalls. Auf einem Porträt der Sammlung Haro begegnet zum erstenmal ein jugendlicher Frauenkopf mit feinem, zarten Teint, blauen Augen und hellblondem Haar. Saskia van Uylenburgh hält in Rembrandts oeuvre ihren Einzug. Ihr Vetter, der Kunsthändler Hendrik van Uylenburgh, hatte bei Rembrandt das Porträt seiner Cousine bestellt. Sie sahen und liebten sich. Auch nach der Erledigung des Porträtauftrags kam sie ins Atelier, und die nächsten Bildnisse, in Stockholm und der Galerie Liechtenstein, sind keine Aufträge mehr. An die Stelle der holländischen Tracht ist ein prunkvolles Phantasiekostüm getreten. Auf dem einen Bild trägt sie den roten, goldgestickten Sammetmantel, den Rembrandt aus Leyden mitgebracht. Auf dem anderen malt er sie, wie ihre Gardedame ihr das lange, goldblonde Haar frisiert. Auf dem Brustbild der Dresdener Galerie lacht sie unter rotsammtenem Hut hervor. Das der Kasseler Galerie zeigt die feinen Linien des Profils. Auf einem der Petersburger Ermitage ist sie als Judenbraut kostümiert, den Schäferstab in der Hand, mit Perlen und Blumen geschmückt.

Ueberhaupt stehen alle Bilder jener Jahre im Zusammenhang mit Rembrandts Verlobung. Das plötzliche, scheinbar unlogische Auftauchen ganz entlegener Stoffe erklärt sich nur daraus, daß Rembrandts sämtliche Werke persönliche Stimmungen symbolisieren. Es

war so seltsam, daß er, der Müllerssohn aus Leyden, diese vornehme Patriziertochter fast gegen den Willen ihrer Verwandten gewann. Darum malt er sich als Fürsten der Unterwelt, der die Proserpina entführt. Es war so seltsam, daß dieses zarte Püppchen ihn, den plumpen, vierschrötigen Riesen liebte. Darum taucht die Gestalt Simsons in seinem Geiste auf. Als der Vormund Saskias gegen das Verlöbnis ist, erinnert sich Rembrandt der Scene der Bibel, wie Simson zu seinem Weibe gehen will und das Haus verschlossen findet. „Ich glaubte, du wärest ihr gram geworden, und habe sie einem anderen gegeben," ruft der Alte herunter. Rembrandt, als Simson, droht mit geballter Faust. Als endlich im Juni 1634 die Hochzeit gefeiert ist, entsteht das Bild „Simsons Hochzeit": Saskia, fein und still wie eine Prinzessin im Kreise ihrer Verwandten sitzend; er selbst ein derber Prolet, der durch seine tollen Spässe die vornehme Gesellschaft mehr erschreckt als erheitert.

Nachdem er so lange dem Geschmack des Publikums gefolgt, macht es jetzt ihm Spaß, den Bourgeois zu brüskieren. Der ganzen Welt gegenüber fühlt er sich als Simson, der den Tempel der Philister zertrümmert. In Saus und Braus verlaufen die ersten Jahre seiner Ehe. Umgeben von berechnenden Geschäftsleuten, die sich so fest an den Geldkasten klammern, posiert er den Künstler, der mit vollen Händen das Geld hinauswirft. Umgeben von korrekten Spießbürgern, kehrt er den forschen Landsknecht heraus, der durch seine Kavaliersmanieren erschreckt. Orientalische Waffen, alte Stoffe, blitzende Geschmeide kauft er zusammen. Sein Haus

wird eine Sehenswürdigkeit Amsterdams. Wie eine Märchenfürstin, mit Gold und Diamanten bedeckt, geht Saskia einher, so daß die Verwandten bedächtig den Kopf schütteln. Auf einem Bilde des Buckingham Palace hat er sie gemalt, wie sie vor dem Spiegel funkelnde Ohrringe prüft, während er das Collier ihr umlegt. Auf dem Bild der Dresdener Galerie sitzt er als Kavalier an der Tafel, den Degen an der Seite, ein Sammetbarett mit wallenden Straußenfedern auf dem Kopf. Wie ein Riese, der mit einem Püppchen spielt, hat er Saskia auf dem Schoß und erhebt grinsend das Sektglas. Unbefangene Lustigkeit ist das nicht. Es ist Simson, der den Philistern den Fehdehandschuh hinwirft, ein Kraftmensch, der seine gewaltigen Glieder reckt, bereit zum Kampf mit allen bestehenden Anschauungen.

Er hat sich am Schlusse seines Lebens einmal dargestellt, wie er eine antike Büste angrinst. Eine ähnliche Empfindung mag er gehabt haben, als er Ganymed malte, jene lustige Farce, die die gebildeten Holländer ebenso entsetzt haben mag, wie die gebildeten Deutschen Böcklins Bad der Susanna. Rembrandt macht damals seine künstlerischen Flegeljahre durch. Man braucht gar nicht anzunehmen, daß er Rubens hätte nachahmen wollen. Die ersten Jahre nach seiner Verheiratung bedeuten die Zeit, wo er als Mensch wie als Künstler sich austobt. So erklärt sich die derbe Kraftmeierei, das wilde Ungestüm seiner Werke. Der Cyklus der Passion Christi, den er 1633 für den Statthalter Friedrich Heinrich begann — also ein Auftrag, der als psychologisches Dokument nicht gelten darf — ist das hauptsächlichste Dokument dieses Rembrandtstils.

Arme gestikulieren, Gesichter verzerren sich, in barockem Schwung bauschen sich die Gewänder. Selbst als Kolorist spricht er fortissimo. Nicht blendend genug kann er den Glanz des Himmels, nicht wild genug das Toben der Elemente schildern.

Erst allmählich wurde er stiller, ernster. Die Welt, die er hatte brüskieren wollen, wird ihm gleichgültig. Nicht nur Sonnenschein, auch Trübes hatte seine Ehe gebracht. 1635, als Saskia sich Mutter fühlte, hatte er die jubelnde, lichtdurchflutete Radierung der Verkündigung an die Hirten gezeichnet. Nun, da sein erstes Kind starb, begann er das Bild des Abraham, der den Isaak opfern muß. Sein Heim, in der Breestraat, mitten im Judenviertel gelegen, ist seine Welt geworden. Der phantastische Orient, die große alte Kultur, die die Juden aus dem maurischen Mittelalter in das prosaische Holland herübergetragen, zog ihn an. Unter seinen Fenstern bewegten sich die malerischen Gestalten des Ghetto: graubärtige Männer mit hohem Turban, verschleierte Frauen, in schillernde Gewebe gehüllt. Mit vielen von ihnen, mit Ephraim Bonus und dem Rabbiner Menasseh ben Israel, ist er befreundet. Der Sohn des jungen Holland, das noch keine Tradition, noch keine künstlerischen Lebensformen hat, fühlt sich hingezogen zu diesen Trägern einer vieltausendjährigen Kultur. Unter seinen Landsleuten steht er vereinsamt: ein Ausländer gleichsam, dessen Sprache man nicht versteht, ein Redner, der tauben Ohren predigt wie der Christus der Bergpredigt, ein Sehender unter Blinden wie Tobias, dem die Gnade des Himmels das Auge öffnete. Unter den Menschen des Ghetto findet er Ver-

ständnis für seine einsame Kunst. Auch sein Haus war ein Stück Orient auf abendländischer Erde. Smyrnateppiche und arabische Rüstungen, Burnusse und Kaftans, Architekturstücke mit polychromen maurischen Säulen füllten das Atelier. Durch Portièren und bunte Glasfenster schuf er sich schummerige Winkel, die ein träumerisches Licht mit geheimnisvollen Harmonien durchtönte. War er vorher ein breiter Bravourmaler, der leidenschaftliche Bewegung, großes Format und grelle Farbenkontraste liebte, so weidet sich jetzt sein Auge an dem milden Glanz von Sammet, an der heißen Pracht von Seide, an dem blitzenden Funkeln von Gold und Edelstein. Aus tropisch üppigen Landschaften, aus Kostümen und Menschen baut er Feenarchitekturen von exotischer Märchenpracht auf. Inmitten einer prosaischen Welt schafft er sich seine eigene. Romantiker, träumt er aus dem Grau des Alltags sich in eine ferne Wunderwelt zurück.

Auch die Schönheit des Frauenkörpers erschließt sich ihm in strahlender Herrlichkeit. Hatte er anfangs nur plumpe Modelle zur Verfügung gehabt, so konnte er jetzt das feine Körperchen Saskias feiern. Danae steht unter dem zarten Frauenkörper der Ermitage, der sich auf weißem Lager so graziös, so wollustatmend ausstreckt. Oder er zeigt sie als Susanna in dem Bilde des Haager Museums. Das Licht umleuchtet mit weichem Glanz das Gesichtchen, kost auf den Schultern, spielt auf dem Körper in weißen, goldig flimmernden Reflexen. So wenig wie dort an die Antike hat Rembrandt hier an die Bibel gedacht.

Nüchterne Porträtaufträge zu erledigen, hat er keine Lust mehr, seitdem er die strahlende Wunderwelt des Lichtes entdeckt. Mit einem Perlhuhn in der Hand, hat er auf einem Dresdener Bilde sich gemalt. Indem das Licht voll auf das Gefieder fällt, ergiebt sich ein Farbenbouquet grauer, brauner, gelber und roter Töne, in dem es gleißt und sprüht und glitzert und funkelt. Solche Beleuchtungsstudien, ein Spielplatz für Lichtstrahlen, sind ihm fortan auch die Köpfe der anderen. Von zartem goldigem Licht ist die Dame des Buckingham Palace umflossen, die Toilette in ihrer ausgesuchten Eleganz nicht von der Dame, sondern vom Maler bestimmt. Das Porträt des Predigers Ansloo hätte er kaum gemalt, wenn der Kontrast der dunkelroten Tischdecke mit dem hellgrauen Hintergrund und der schwarzen Kleidung nicht so vornehme Farbenharmonien ergeben hätte. Und die berühmte „Nachtwache" von 1642, der Auszug des Fähnleins des Franz Banning-Cock, ist auch mehr ein Märchenbild als ein Schützenstück. Aus einem dunkeln Hofraum treten die Schützen in blendendes Sonnenlicht hinaus. Wie dieses verschiedene Licht gemalt ist, das da sonnig, dort schummerig die Figuren umfließt, mit welcher Meisterschaft Rembrandt die ganze Skala seiner Farben durchläuft, von lichtestem Gelb durch alle Stufen rotflimmernden Helldunkels bis zu düsterem Schwarz — das ist oft hervorgehoben und gerühmt worden.

Doch man versteht zugleich, daß die Schützen, die ihm den Auftrag erteilt hatten, für das Zunfthaus ihre Porträts zu malen, mit der Art, wie er die Bestellung auffaßte, wenig zufrieden waren. Nicht nur die

Anordnung, die er aus malerischen Gründen wählte, ist das Gegenteil von Disciplin. Positiv, nüchtern und klar, wußten die Holländer auch mit „Helldunkel" nichts anzufangen. An die trockene Sachlichkeit de Keysers gewöhnt, vermißten sie die Aehnlichkeit dieser aus dem Nebel auftauchenden Köpfe. Keine Schützengilde dachte mehr daran, sich an Rembrandt zu wenden. Denn andere Künstler kamen dienstfertiger den Wünschen der Besteller entgegen. Die Allegorie B. 110 bringt vielleicht zum Ausdruck, was Rembrandt selbst über diesen Verlust der Publikumsschätzung dachte. Der Modemaler ist gestürzt. Aber der Künstler Rembrandt steigt auf, kann aller Fesseln ledig das Evangelium einer neuen Kunst künden.

Freilich, nicht nur die Gunst des Publikums verlor er in diesem Jahr, er verlor auch Saskia. Noch kurz vorher hatte sie ihm einen Knaben geschenkt, und Rembrandt hatte in jener Zeit des Hoffens die Begegnung der Maria mit Elisabeth und das Opfer Manoahs gemalt: Manoah und sein Weib, wie sie dankbar vor dem Opferfeuer knieen, während der Engel, der ihnen die Geburt Simons kündete, sich in die Luft erhebt. Nun war er allein in seinem Haus in der Breestraat, wo alles ihn an die Jahre seines Glückes erinnerte, allein mit dem Kinde, das die Kränkelnde kurz vor ihrem Tode geboren. Auf einer Zeichnung verspottet er sich selbst als Witwer, wie er mit der Milchflasche ein kleines Kind aufpäppelt. Hatten sich schon vorher seine Beziehungen zur Außenwelt gelöst, so wird jetzt seine Kunst ganz die eines

einsamen Menschen, der nur noch zum Pinsel greift, um seelisch sich auszusprechen.

Bisher hatte ihm die holländische Natur nichts sagen können. Denn zu den prunkvollen Orientbildern paßte auch als Hintergrund nur jene tropische Märchenpracht, die er auf der Haager Susanna oder auf der Magdalena des Buckingham Palace malte. Selbst der „Sturm“ des Braunschweiger Museums, seine erste Landschaft, führt in ein Traumland. Schwarze Wolken überziehen den Himmel, blendendes Licht fällt auf die Mauern einer Stadt und auf Bäume, die im Schauder des Gewitters zittern. Gießbäche rauschen, zerklüftete Felsen ragen empor. Die Verlassenheit, in der er seit dem Tode Saskias lebte, führte ihn in die holländische Natur hinaus, in jenes einsame Gelände, wo die Wäscherinnen arbeiten und die Windmühlen klappern. Und klopfenden Herzens, staunend wie damals, als er in Leyden die Ufer des Rheins entlang wanderte, steht er der großen Allmutter gegenüber, lernt ihren Odem, auch wo er nur leise weht, fühlen. Die einfachsten, ärmlichsten Dinge hält er in seinem Skizzenbuch fest. Bei seinen Spaziergängen durch die Straßen Amsterdams sind es die Kanäle mit ihren Brücken und angrenzenden Häusern. Geht er weiter, so sieht er verfallene Hütten, Heuschober und ländliche Gehöfte. Da fesselt ihn die Silhouette eines Baumes, dort eine Windmühle, die sich auf einsamem Hügel erhebt. Ein Stück Wiese, ein Weg, der sich im Felde verliert, genügt, um ihn anzuziehen. Nicht weit hat er seine Wanderungen ausgedehnt. Die ruhige Umgebung Amsterdams, Sloten, Kronenburg, Zaandam, waren seine weitesten

Ausflüge. Er hatte nicht nötig, nach Motiven zu suchen, brauchte keine majestätischen Linien. Denn etwas viel Feineres, die Poesie der Ebene, hat sich ihm erschlossen. Man hat vor seinen Radierungen die Empfindung, als ob man einsam und in sich gekehrt über eine große Ebene wandere. So klein die Blätter sind, sie scheinen von der Endlosigkeit des Raumes umflutet. Durch diese Zeichnungen ist Rembrandt, den Jahrhunderten vorauseilend, der Vater der intimen Landschaftsmalerei geworden. In ihnen ist er der größte Raumkünstler aller Zeiten, denn eine einfache suggestive Linie genügt, das Auge die Unendlichkeit durchmessen zu lassen.

In seinen übrigen Werken klingt zunächst die Erinnerung an Saskia aus. Noch lange lebt er mit ihr im Geiste zusammen, und wie er in dem Berliner Porträt sie ein Jahr nach ihrem Tode gemalt hat, sind seine anderen Bilder Blätter der Erinnerung, die er dem jung verstorbenen Weibe weiht. Es ist kein Zufall, daß er gerade damals den Tod Marias radierte; kein Zufall, daß er gerade jetzt, wo er selbst kein häusliches Glück mehr hatte, immer wieder die heilige Familie oder Maria mit dem Kinde malte, der die Hirten in scheuer Verehrung nahen. Beim guten Samariter gedachte er der Stunden, als er selbst am Sterbelager Saskias saß. Aber namentlich das Hereinragen des Ueberirdischen in die irdische Welt beschäftigt sein Denken: das Traumleben mit seinen Ahnungen und Visionen, Augen, die sich wieder öffnen, nachdem sie den Tod gesehen, die Geheimnisse aus dem Reich der Schatten, die der wiedererweckte Lazarus, der auferstandene Christus offenbaren können. Er stellt ihn dar, wie er als

Geist den Jüngern in Emaus erscheint, zeigt ihn, wie er den Lazarus aus dem Grabe ruft. Doch nicht nur der große Wunderthäter, auch der liebevolle Tröster ist er ihm. Einst hatte er die Bergpredigt gemalt: um den Heiland feilschendes Volk, das nichts von seinen Worten vernimmt; vorn ein Hund, der die Gedanken der Menge symbolisiert. Jetzt drängen sich alle, die mühselig und beladen sind, an ihn, den Gütigen, heran, und er lindert ihre Pein, tröstet sie, belehrt sie, weist auf ein besseres Jenseits sie hin. Kein Heros ist er, sondern der schlichte Zimmermannssohn aus Nazareth, der einfach zu den Einfachen spricht. Gerade weil es sich bei Rembrandt nie um kirchliche Aufträge, nur um „Herzensergießungen" handelte, hat er mehr als alle Kirchenmaler gezeigt, welcher Schatz von Poesie, von Zärtlichkeit, von Innigkeit und Liebe in den alten Legenden schlummert. Der Zweck der katholischen Kirchenmalerei ist das Repräsentierende. Gott muß wie ein König die Gläubigen mit höfischem Prunk, mit blendender Dekoration in seinem Hause empfangen. Dieses pomphaft Agitatorische, wie es bei Rubens herrscht, liegt ihm so fern wie möglich. Er spricht seine Empfindungen aus, erzählt die biblischen Geschichten, wie wir als Kinder sie uns vorstellten, wenn wir zur Weihnachtszeit der Großmutter lauschten. Statt der Bewegung des Rubens herrscht bei ihm die Verhaltenheit, statt der schwülen Ekstase der Spanier die seelenvolle Innigkeit, etwas Trübes, Gedämpftes. Keine Gesten, keine drastische Mimik braucht er und drückt gleichwohl die feinsten Seelenregungen aus. Ist des Rubens Kunst ein Haus mit prunkvoller, farbenglühen-

der Façade, doch ohne Wohnungen, in die der Menschheit Leid sich flüchtet, so sind Rembrandts Werke der „Trésor des simples“. Diesem diskreten Zug seiner Kunst, die nur noch den Flüsterton, nur leise Andeutungen kennt, entspricht die koloristische Haltung. In den älteren Werken, als er der kampflustige Simson war, liebte er scharfe Kontraste von dunkeln Schatten und grellem Licht. In den späteren, die zur Zeit seines kurzen Liebesglückes entstanden, glänzt und strahlt auch die Luft, wie von vergoldetem Staub geschwängert. Jetzt herrschen melancholische, grüngelbe Töne vor, ein weiches Abendlicht, dessen milder Schimmer fein und leise das Dunkel durchzittert.

Freilich, ein Geist wie der Rembrandts ist zu kompliziert, als daß er nach einer einzigen Seite sich hätte äußern können. Verschiedene andere Scenen, die er aus Bibel und Legende herausgreift, zeigen, daß auch das Weib noch, das sinnliche Parfum des Weibes sein Denken beherrscht. Er malt Vertumnus, der die Pomona bethört, malt die Ehebrecherin, der Christus verzeiht, malt ein neues Susannenbild: Susanna nicht mehr allein, sondern im Hintergrund die beiden Alten, die in zitternder Begehrlichkeit das junge Weib belauschen. Wie einst als junger Mensch, arbeitet er nach dem weiblichen Modell. Oft sind es grauenerregende Weiber, und Rembrandt giebt alles Deformierte im Sinne strengen modernen Aktstudiums wieder. Wie damals, als er das französische Bett gezeichnet, ist es jetzt manchmal, als hätte er die Leidenschaft zum Weibe besiegen wollen, indem er die Wirklichkeit in ihrer degoutanten Häßlichkeit darstellte.

Hendrickje Stoffels, damals 23 Jahre alt, die er als Haushälterin zu sich genommen, brachte seinem Empfinden wieder Ruhe. Auf dem Bilde des Louvre von 1652 hat er sie erstmals gemalt, wie Saskia mit Perlen und Geschmeiden geschmückt. Auf dem Bilde der Londoner Nationalgalerie setzt sie, nur mit dem Hemd bekleidet, den Fuß ins Wasser. Die Abendsonne wirft ihre Strahlen auf die Beine, das Hemd und das blonde Haar. Auf dem nächsten Bild ist aus dem Modell die Geliebte geworden. Rembrandt malt sie als moderne Bathseba, wie sie den Brief von Rembrandt-David erhält.

Etwas Beruhigtes geht seitdem durch Rembrandts Werke. Die Melancholie sowohl wie die Begierde nach dem Weib ist geschwunden. Er war glücklich, hatte seine Häuslichkeit wieder. Eine einfache Frau, voll Güte und Hingebung, war die Gefährtin seines Lebens, führte die Wirtschaft, beschäftigte sich mit Titus, der ein schmucker Junge geworden war. Einem kleinen Prinzen des Nordens, einem träumerischen Hamlet gleicht er auf dem Bilde der Sammlung Kann. Auch ihre Mutter und eine andere Verwandte, einen wilden Gamin vom Lande hatte Hendrickje ins Haus genommen.

Diese Jahre sind die fruchtbarsten in Rembrandts Leben. Nachdem er selbst wieder ein Heim gefunden, radiert er jene „intimen" Bildnisse wie das des Jan Six, in denen Mensch und Heim, Figur und Umgebung sich verweben. Namentlich der Seelenfriede, die schweigsame Beschaulichkeit alter Leute zieht ihn an, jene große Gelassenheit, die so still scheint und doch einen Strom von Erinnerungen umschließt. Das Porträt der ehrwürdigen Mutter Hendrickjes mit dem mil-

den sinnenden Blick kommt in Erinnerung. In ihr hat er die abgeklärte, leidenschaftlose Ruhe gemalt, die allmählich der Grundzug seines Wesens geworden. In keinem Phantasiekostüm, sondern im gewöhnlichen Rock, den Hut auf dem Kopf, hat er auf der Radierung von 1650 sich dargestellt, am Fenster, in die Arbeit vertieft. Das ist der Rembrandt, dem Hendrickje einen neuen Sommer bereitet hat, und der einen ruhigen, schönen Herbst erwartet. Immer mehr hatte er Gefallen daran gefunden, außerhalb der Gesellschaft zu sein, verließ selten sein Haus, jenes Paradies, das er sich geschaffen und wo er fern von der Banalität des Alltags als einsamer Geistesaristokrat dahinlebte.

Die Obrigkeit fand indessen, daß ein solches Leben gegen das Gesetz verstoße. Am 23. Juli 1654 erhielt Hendrickje ein Schreiben des Kirchenrates, der sie vor das Konsistorium entbot, weil sie mit Rembrandt, dem Maler, unzüchtigen Lebenswandel führe. Dreimal wurde sie citiert und kam nicht. Erst auf die vierte Mahnung „bekannte sie ihre Schuld und ist darüber ernstlich gestraft, zur Bußfertigkeit ermahnt und zum Tisch des Herrn nicht zugelassen". Auch diese Scene, wie Hendrickje von den Nachbarn bei der Obrigkeit verklagt wird, verwandelte sich in Rembrandts Kopf wieder in ein biblisches Bild: wie Joseph bei Potiphar von dessen Frau verklagt wird. Frau Potiphar die Fama, die in scheinheiliger Entrüstung ihre Anschuldigung vorbringt; Potiphar, der sie mit strenger Amtsmiene anhört, das reformierte Konsistorium, der arme Joseph, der schüchtern und errötend wie ein Mädchen die Augen senkt, die gute Hendrickje.

Das war das Vorspiel des Dramas, das nun folgte. Rembrandt, dem Millionen durch die Hände geflossen, ist plötzlich ohne einen Pfennig, mit Schulden überladen. All sein verdientes und ererbtes Vermögen ist fort. Das Vermögen seines Sohnes Titus, das er als Vormund zu verwalten hatte, ist verschwunden. Dem Titus ein guter Vater zu sein, hatte er der sterbenden Saskia gelobt, und in der Erinnerung an diese Stunde sich als Esau gemalt, wie er den jungen Jakob zärtlich im Arm hält. Jetzt hat er das Recht seines Erstgeborenen vergessen. Die kleine Cornelia, das Töchterchen Hendrickjes, mit ihrem rosigen blonden Kinderkopf hat neuen Sonnenschein in sein Haus gebracht. So malt er sich als Jakob, wie er Ephraim, den Jüngsten, segnet, und Manasseh, den Aelteren, vergißt. — Rembrandt grübelt. Ein alter Mann mit weißem, schon gelichteten Haar sitzt auf dem Kasseler Geometerbild an seinem mit Papieren bedeckten Tisch, in tiefes Nachdenken versunken. — Er bemüht sich, neue Summen zu erhalten. Doch die Darlehen, die er aufnehmen will, werden ihm verweigert. Er ist selbst für sein Geschick verantwortlich. Das Amsterdamer Publikum, das ihn hat fallen lassen, kann seine Hände in Unschuld waschen. So entsteht das Bild des Pilatus, der in gleichgültiger Gemütsruhe sich die Hände wäscht.

Auf das Drängen seiner Gläubiger wurde am 26. Juli 1656 der Bankerott eröffnet. Er, der Abscheu vor allen geschäftlichen Dingen hatte, mußte mit Gerichtsvollziehern verhandeln. Aeußerlich scheint ihm alles gleichgültig. Er hat die Ruhe gehabt, die Bildnisse der beiden Männer, die mit der Durchführung

des Konkurses beauftragt waren, des Hauswartes der Schuldenkammer, Haaring, und seines Sohnes, des Auktionators, zu radieren. Aber ins gleiche Jahr gehört auch die Radierung der Ausstellung Christi. Als an den Straßenecken die gerichtlichen Affichen hingen, daß die Sammlungen des Malers van Ryn zur Versteigerung kämen, als Schneider und Handschuhmacher in dem stillen Hause der Breestraat erschienen, um die Ausstellung seiner Kunstsammlungen zu besichtigen, wird in Rembrandt das Bild des an den Pranger gestellten Christus lebendig, an den höhnend eine plebejische Menge sich herandrängt. Zur selben Zeit radiert er, wie Stephanus, der Protomartyr, gesteinigt wird: er selbst der erste von all den Großen, die das Bürgertum seitdem steinigte. Rembrandt, der eine neue Religion hatte bringen wollen, ward, während er im Reich seiner Gedanken weilte, von seinem Volke verleugnet. So malt er die Verleugnung des Petrus, malt Moses, der in wildem Zorn die Gesetzestafeln zertrümmert.

Ein reicher Schuhmachermeister kaufte sein Haus. Er selbst führte ein Nomadenleben, dann begann Hendrickje mit Titus einen Kunsthandel, um durch den Verkauf der Radierungen den Lebensunterhalt der Familie zu bestreiten. Auf der Rosengracht, am Ausgang des Judenviertels, wo Rembrandt früher so viel in den Antiquitätenhandlungen geweilt, lag die kleine Wohnung, die sie bezogen und wo er die letzten Werke schuf. Denn obwohl er seiner Habe beraubt ist, obwohl er in einem ärmlichen, kahlen Dachzimmer sitzt und seine Mahlzeit aus Pökelhering, Käse und Brot

besteht — Rembrandt ringt weiter. „Ich lasse dich nicht, du segnetest mich denn,“ lauten die Worte der Bibel, die Jakob spricht, als er mit dem Engel ringt. Mit diesem Bilde der Berliner Galerie hebt die letzte Schaffensperiode Rembrandts an.

Seine Kraft ist ungebrochen. Nur die Stimmung und die Farbe der Bilder ist anders. Nicht mehr die magischen Harmonien malt er, die sein Haus der Breestraat durchfluteten, sondern das kalte, nüchterne Tageslicht, das in kleine Dachzimmer fällt. Nicht mehr Prachtgewänder malt er, sondern Lumpen. Auf düster braune und schwarzgraue Töne ist alles gestimmt. Seine Kunst ist die eines armen Mannes, der das Salomonische „Alles ist eitel“ an sich selbst erfahren. In ordinärem braunem Rock, eine weiße Mütze auf dem Kopf, steht er auf dem Louvrebild von 1660 an der Staffelei, das Gesicht unrasiert, die Haut welk, die Haare grau, aber noch immer Pinsel und Palette in der Hand, malend. Wie ein Franziskaner mag er in seiner braunwollenen Kutte sich vorgekommen sein, und es ist daher kein Zufall, daß eine seiner letzten Radierungen dem heiligen Franziskus, dem Poverello, der auch nichts Eigenes hatte, gewidmet ist. Mit diesem braunwollenen Mantel, den er selber trägt, drapiert er seine Modelle. Er zieht ihn der Mutter Hendrickjes an, der armen Alten, die auch viel gelitten hat, noch runzlicher, noch vergrämter geworden ist und die Zeit damit totschlägt, daß sie die Nägel sich schneidet. Er zieht ihn dem Alten an, den er als Matthäus malt, wie er atemlos den Worten des Engels lauscht, und dem müden Pilger, den die Galerie Weber besitzt. Dort ist die In-

spiration, die vom Himmel einer Menschenseele zu teil wird, hier die Inbrunst eines Gebetes, das aus der Tiefe der Seele kommt, das Thema. Doch Christus namentlich, der große Dulder, der Gott der „Erniedrigten und Beleidigten“, tritt für ihn, den vom Schicksal Niedergeworfenen, wieder in den Mittelpunkt des Denkens. Er malt das Bild der Sammlung Demidoff, den leidenden geschlagenen Menschen mit den milden, gütigen Augen, und das Eccehomo in Aschaffenburg, jenes phantomartige Bild mit dem Ausdruck übernatürlicher Ruhe.

Auch noch eine Bestellung, obwohl als „charité“, ging ihm zu. Ein früherer Schüler, der Marinemaler Jan van de Capelle, der als Besitzer einer Färberei mit den Mitgliedern der Tuchmacherzunft bekannt war, verschaffte ihm den Auftrag, die „Staalmeester“ zu malen. Und Rembrandt, der 1642 aus einem trockenen Schützenstück ein Märchenbild gemacht hatte, erledigte diese Aufgabe, ohne an Experimente zu denken, so wie sie gegeben war und wie die Früheren es thaten. Aber bei Aufträgen scheint ihn ein Verhängnis zu verfolgen. Wie 1642 nach der Vollendung der „Nachtwache“ Saskia starb, stirbt 1664 nach der Vollendung der Staalmeesters Hendrickje. Als hätte er eine Ahnung gehabt, daß er ganz allein bleiben solle, hatte er schon 1659 die Radierung gezeichnet „die Jugend durch den Tod überrascht“: eine junge Frau und ein junger Mann, Hendrickje und Titus, denen ein Gerippe mit der Sanduhr in den Weg tritt. Nun als Hendrickje tot war, ging es auch mit ihm zu Ende. Seine letzten Bildnisse zeigen in entsetzlicher Weise, welche Veränderungen an ihm vorgingen. Das Gesicht ist aufge-

schwämmt, marklos, die Backen schwammig, der Ausdruck schmerzverzerrt. Die Stirnbinde, die er unter der Mütze trägt, deutet auf chronischen Kopfschmerz. Die Augen, trüb vom Fusel, scheinen halb erblindet. Weyermann schildert ihn, wie er am Tag schläft und nachts sich in den Schnapskneipen betrinkt. Mit einer Eule, die im Dunkeln haust, vergleicht ihn Cats, und der vornehme Chevalier von Sandrart sieht ihn, wie er stieren Blickes, wankend, im Armenviertel zwischen Trödlerläden herumtrottelt.

Radieren kann er nicht mehr. Dazu reicht sein Auge nicht aus. Aber den Pinsel, wenigstens den Malstock, legt er nicht aus der Hand. Mit dem Messer trägt er die Farben auf, malt Reliefe. So entsteht das Familienbild der Braunschweiger Galerie — wen mag es darstellen? — und das seltsame Werk des Amsterdamer Museums, in dem er, der Einsame, des Boas gedenkt, der noch als Greis ein junges Mädchen heimführte. Das letzte Datum — 1668 — steht auf der Kreuzigung Christi der Darmstädter Galerie. Ein Kriegsknecht legt dem Heiland die Fußschellen an, ein anderer zieht ihn am Seile empor. Es ist vollbracht! — Am 8. Oktober 1669 starb er, nachdem auch Titus vorangegangen. Ein Inventar stellte fest, daß er außer seinem Arbeitsgerät und den wollenen Kleidern nichts hinterlassen hätte. Sein Leben war eine Schicksalstragödie. Man hat sie die Tragödie des ersten modernen Menschen genannt.

Verzeichnis.

Seite

Seite

spiration, die vom Himmel einer Menschenseele zu teil wird, hier die Inbrunst eines Gebetes, das aus der Tiefe der Seele kommt, das Thema. Doch Christus namentlich, der große Dulder, der Gott der „Erniedrigten und Beleidigten", tritt für ihn, den vom Schicksal Niedergeworfenen, wieder in den Mittelpunkt des Denkens. Er malt das Bild der Sammlung Demidoff, den leidenden geschlagenen Menschen mit den milden, gütigen Augen, und das Eccehomo in Aschaffenburg, jenes phantomartige Bild mit dem Ausdruck übernatürlicher Ruhe.

Auch noch eine Bestellung, obwohl als „charité", ging ihm zu. Ein früherer Schüler, der Marinemaler Jan van de Capelle, der als Besitzer einer Färberei mit den Mitgliedern der Tuchmacherzunft bekannt war, verschaffte ihm den Auftrag, die „Staalmeester" zu malen. Und Rembrandt, der 1642 aus einem trockenen Schützenstück ein Märchenbild gemacht hatte, erledigte diese Aufgabe, ohne an Experimente zu denken, so wie sie gegeben war und wie die Früheren es thaten. Aber bei Aufträgen scheint ihn ein Verhängnis zu verfolgen. Wie 1642 nach der Vollendung der „Nachtwache" Saskia starb, stirbt 1664 nach der Vollendung der Staalmeesters Hendrickje. Als hätte er eine Ahnung gehabt, daß er ganz allein bleiben solle, hatte er schon 1659 die Radierung gezeichnet „die Jugend durch den Tod überrascht": eine junge Frau und ein junger Mann, Hendrickje und Titus, denen ein Gerippe mit der Sanduhr in den Weg tritt. Nun als Hendrickje tot war, ging es auch mit ihm zu Ende. Seine letzten Bildnisse zeigen in entsetzlicher Weise, welche Veränderungen an ihm vorgingen. Das Gesicht ist aufge-

schwämmt, marklos, die Backen schwammig, der Ausdruck schmerzverzerrt. Die Stirnbinde, die er unter der Mütze trägt, deutet auf chronischen Kopfschmerz. Die Augen, trüb vom Fusel, scheinen halb erblindet. Weyermann schildert ihn, wie er am Tag schläft und nachts sich in den Schnapskneipen betrinkt. Mit einer Eule, die im Dunkeln haust, vergleicht ihn Cats, und der vornehme Chevalier von Sandrart sieht ihn, wie er stieren Blickes, wankend, im Armenviertel zwischen Trödlerläden herumtrottelt.

Radieren kann er nicht mehr. Dazu reicht sein Auge nicht aus. Aber den Pinsel, wenigstens den Malstock, legt er nicht aus der Hand. Mit dem Messer trägt er die Farben auf, malt Reliefe. So entsteht das Familienbild der Braunschweiger Galerie — wen mag es darstellen? — und das seltsame Werk des Amsterdamer Museums, in dem er, der Einsame, des Boas gedenkt, der noch als Greis ein junges Mädchen heimführte. Das letzte Datum — 1668 — steht auf der Kreuzigung Christi der Darmstädter Galerie. Ein Kriegsknecht legt dem Heiland die Fußschellen an, ein anderer zieht ihn am Seile empor. Es ist vollbracht! — Am 8. Oktober 1669 starb er, nachdem auch Titus vorangegangen. Ein Inventar stellte fest, daß er außer seinem Arbeitsgerät und den wollenen Kleidern nichts hinterlassen hätte. Sein Leben war eine Schicksalstragödie. Man hat sie die Tragödie des ersten modernen Menschen genannt.

